anxa
85-B
18659

HENRI DUPRÉ

UN ITALIEN D'ANGLETERRE

LE POETE-PEINTRE

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Préface du Professeur Legouis

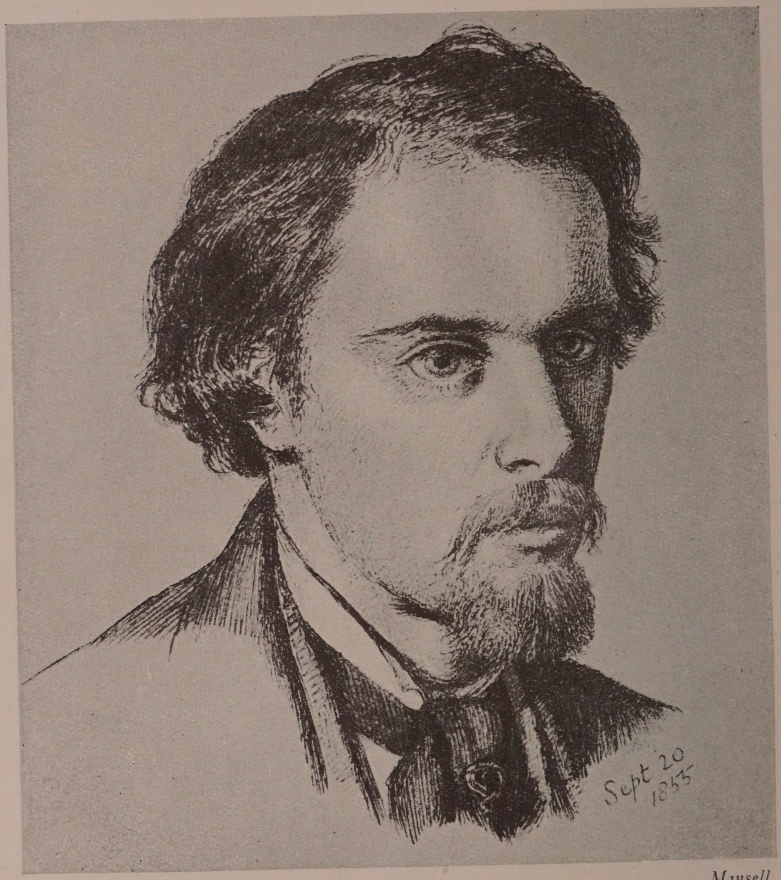
AVEC UN PORTRAIT DE ROSSETTI ET SEPT DE SES TABLEAUX REPRODUITS EN SIMILIGRAVURE

MCMXXI

J.-M. DENT & FILS, ÉDITEURS
33, Quai des Grands-Augustins, 33
PARIS

UN ITALIEN D'ANGLETERRE

UN ITALIEN D'ANGLETERRE



Mansell

DANTE GABRIEL ROSSETTI

PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

HENRI DUPRÉ

UN ITALIEN D'ANGLETERRE

LE POÈTE-PEINTRE

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Préface du Professeur Legouis

AVEC UN PORTRAIT DE ROSSETTI ET SEPT DE SES TABLEAUX REPRODUITS EN SIMILIGRAVURE

MCMXXI

J.-M. DENT & FILS, ÉDITEURS
33, Quai des Grands-Augustins, 33
PARIS

HENRI DUPRÉ

UN ITALIEN D'ANGLETERRE

LE POÈTE-PEINTRE

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Préface du Professeur Legouis

AVEC UN PORTRAIT DE ROSSETTI ET SEPT DE
SES TABLEAUX REPRODUITS EN
HÉLIOGRAVURE

MCMXXI

J.-M. DENT & FILS, ÉDITEURS
33, Quai des Grands-Augustins, 33
PARIS

PRÉFACE

C'est tout naturellement notre pays qui nous fournit à l'ordinaire le terme de comparaison quand nous étudions un pays étranger. Nous apprécions par exemple la poésie anglaise ou la poésie italienne par rapport à la française. Et déjà nous trouvons dans ce parallèle instinctif de beaux effets de contraste. Pourtant la France est par son climat l'intermédiaire entre l'Italie et la Grande-Bretagne. Elle l'est de même pour tout ce qui est du domaine intellectuel et imaginatif. Nous avons avec l'une ou l'autre de ces deux littératures extrêmes tout un territoire commun. Avec l'Italie c'est l'air méditerranéen, la discipline classique, le patrimoine latin. Avec l'Angleterre ce sont les relations séculaires à coups d'épée ou à coups de canon dans lesquelles Kipling voit le germe de la forte camaraderie d'aujourd'hui. Et puis dans les deux peuples riverains de la Manche, n'est-ce pas, avec des dosages différents, le même mélange d'éléments ethniques : ici un peu plus de Celtes, là un peu plus de Germains, de part et d'autre des Normands ? Aussi nous arrive-t-il d'entrer de plain-pied, sans la moindre surprise, chez maint écrivain britannique. Il nous faut souvent (avouons-le) nous évertuer pour les étiqueter comme étrangers. Etrangers

par la langue et par les sujets qu'ils traitent, soit ! mais nullement par le tour d'esprit. Nous sommes chez nous avec un Chaucer, un Addison, un Pope, un Goldsmith, une Jane Austen, un Macaulay. Et même mis en présence des Anglais les plus anglais, il est rare que nous ne trouvions pas un point de contact, qu'il n'y ait pas, entre eux et nous, des instants de parfaite reconnaissance.

Mais qu'on supprime le moyen terme ; qu'on s'élance d'un bond de Londres à Florence ou à Naples en omettant le stage habituel à Paris, alors c'est le contraste dans tout ce qu'il a de renforcé, de puissant et de suggestif. Les Anglais se sont certes plus constamment nourris de substance littéraire française que d'italienne, de même que ceux-là sont bien plus nombreux parmi eux qui ont pu visiter la France que l'Italie. Mais combien plus forte la secousse à passer brusquement du ciel du Kent à celui de Toscane ! La sensation est alors si vive qu'elle suscite l'enthousiasme à moins qu'elle ne provoque la réprobation ou ne renforce le sens douloureux de l'exil. Elle s'accompagne d'un saisissement qui est en soi lyrique ; elle fut de tout temps un stimulant poétique incomparable. Si déjà une fascination s'exerce irrésistiblement sur le Français qui fait son premier voyage en terre italienne, ou à travers la littérature d'Italie, elle est double pour l'Anglais qui venu d'un climat plus septentrional, d'une morale plus austère, se trouve transporté parmi les enchantements de Venise ou les langueurs napolitaines. L'Italie sera le paradis des raffinés d'Angleterre, comme l'enfer abominé de ses puritains.

La poésie anglaise s'est de tout temps colorée à la flamme de la péninsule. Chaucer qui tout d'abord chantonnait d'une voix un peu grêle, à la manière de nos trouvères, lit les poèmes ardents de Boccace, et c'est pour lui une révélation. Il avait pris en France le goût de la nuance, l'Italie lui donne l'amour

de la couleur. Il avait cultivé à la façon de France le sentiment ; l'Italie lui communique la passion. Il écrivait le Livre de la Duchesse ; *il écrit maintenant* Troïlus et Crisède.

Et de siècle en siècle le même phénomène se répète. A la Renaissance la splendeur des vers de l'Arioste et du Tasse illumine la Reine des Fées *de Spenser ; le culte italien des arts plastiques enrichit l'*Arcadie *de Sidney ; l'exquise élégance italienne décore le* Marchand de Venise. *Le drame anglais prend en Italie sa matière tragique, l'inspiration amoureuse d'un* Roméo et Juliette, *les fureurs jalouses d'un* Othello, *les atroces vengeances qui emplissent les chefs-d'œuvre d'un Tourneur ou d'un Webster. Milton lui-même trouve dans la chaude poésie italienne une excitation voluptueuse qui détend ou transfigure son puritanisme. Au temps des romantiques, l'Italie devient pour quelques-uns des plus grands Anglais une seconde patrie. Ni Byron ni Shelley ne seraient sans elle tout ce qu'ils ont été. Ils y ont vécu et leurs vers se sont imprégnés de sa lumière. Les deux Brownings feront de Florence leur séjour habituel et de l'âme italienne l'objet fréquent de leurs intuitions psychologiques ou de leurs élans d'amour.*

Mais si constante que soit cette fécondation de l'Angleterre par l'Italie, voici le cas ou la fusion des deux génies a été la plus intime et la plus complète. Rossetti est un Italien d'origine, de nature et d'instinct, qui est né en Angleterre, dont toute la vie s'est écoulée en Angleterre, qui a employé pour seule langue littéraire la langue anglaise. Dans cette langue dont il fut l'un des artistes suprêmes, il a fait pénétrer les plus secrètes émotions d'une sensibilité héritée des trécentistes à travers une longue série de générations. Il l'a affinée d'une subtilité à la fois très ancienne et très neuve ; il l'a empourprée de sensualité méditerranéenne.

C'est à l'étude de cet homme exceptionnel, de ce peintre-

poète, de cet Italien d'Angleterre, que M. Henri Dupré a consacré les pages qui suivent. Mais il n'a voulu ni retracer sa vie par le menu ni analyser son œuvre entière dans le détail. C'est sur le problème central de cette carrière, sur la riche antithèse Angleterre-Italie, qu'il a volontairement concentré son attention. Heureuse limitation d'où rejaillit une vive lumière sur le génie de deux grandes nations, de deux illustres littératures. Ce petit livre est non seulement attachant par ce qu'il expose mais précieux par ce qu'il suggère.

ÉMILE LEGOUIS.

AVANT-PROPOS

Je tiens à exprimer à M. Emile Legouis ma vive reconnaissance pour la bienveillance qu'il a bien voulu me témoigner. Ses encouragements m'ont été très précieux. Ils m'ont déterminé à publier ce petit ouvrage. Je suis profondément touché de l'honneur qu'il me fait en le présentant au lecteur et je l'en remercie de tout cœur.

HENRI DUPRÉ.

A

LA MÉMOIRE

DE

CAROLINE AUGIS

DANTE GABRIEL ROSSETTI

I

Le culte du moyen-âge se manifesta très nettement pour la première fois en Angleterre dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Les œuvres laissées par Macpherson, Horace Walpole, le Dr Percy, Chatterton, entre autres, étaient les signes certains d'une orientation nouvelle de la littérature anglaise. Elles furent les prémices d'une prodigieuse moisson dont la terre foulée par les générations qui se succédèrent entre l'aurore du moyen-âge et la Renaissance devait être le sol nourricier, après une latente germination de près de trois cents ans. Prenant racine dans le goût à demi-conscient du peuple anglais pour les choses du passé, elles accélèrent la croissance du Romantisme dont le culte du moyen-âge est, nul ne l'ignore, un des éléments essentiels et qui attesta sa fécondité avant l'aube, à l'aube, au cours et jusqu'au crépuscule de l'ère victorienne. Certes, elles offrent parfois un caractère artificiel. Comme la résidence de Horace Walpole à Strawberry Hill toute remplie d'ornements approximativement gothiques qui auraient choqué le sens archéologique d'un Viollet-le-Duc, le *Castle of Otranto*, notamment, renferme maint passage d'un goût et d'un style quelque peu conventionnels. Dans leurs erreurs cependant, les auteurs dont nous rappelons les noms et Horace Walpole lui-même constam-

ment hantés par le souci de la couleur locale furent véritablement les ancêtres de Sir Walter Scott, Keats, Coleridge, Tennyson, William Morris, Swinburne.

Non seulement les littérateurs, mais les architectes, les peintres et, d'une façon générale, les artistes devaient, pendant tout le XIXe siècle, devenir les tributaires de l'époque médiévale. Au reste, l'histoire littéraire et artistique de l'Angleterre, durant la période romantique, n'est qu'un chapitre de l'histoire littéraire et artistique de l'Europe. L'Europe presque entière, en effet, subit, grâce au jeu des influences réciproques, l'ascendant fascinateur du moyen âge.

Le moyen âge occupe une place prépondérante dans l'œuvre du peintre-poète Dante Gabriel Rossetti ; aussi Rossetti figure-t-il dans la lignée des Romantiques. Bien qu'uni à eux par des liens de parenté réels, il se distingue d'eux cependant d'une façon très nette. Sa physionomie présente un caractère bien spécial.

Tout en gardant leur personnalité propre, les Romantiques dont nous avons cité les noms offrent des traits communs. Si, après avoir lu le *Lay of the Last Minstrel*, nous ouvrons les *Idylls of the King*, nous remarquons sans peine ce qui différencie essentiellement leurs auteurs respectifs, Sir Walter Scott et Alfred Tennyson. Celui-ci est surtout préoccupé du but moral à atteindre ; celui-là cherche principalement à rendre les qualités pittoresques du tableau qu'il a sous les yeux. Toutefois quand nous passons de l'ouvrage de Walter Scott à celui de Tennyson, nous n'éprouvons pas, mêlé à notre satisfaction intellectuelle, ce sentiment de surprise qu'éveillerait en nous quelque chose d'entièrement nouveau. Les deux poèmes ont un air de famille. Nous respirons dans les *Idylls of the King* une atmosphère qui nous est déjà familière. En réalité, les deux ouvrages évoquent des visions de l'époque féodale.

Les écrivains romantiques, prosateurs ou poètes, ont avec plus ou moins de bonheur, avec plus ou moins de puissance et de vérité, fait revivre le moyen âge guerrier, seigneurial ou monastique. Les créneaux, les toits en poivrière, les tours à mâchicoulis de quelque castel, les massives murailles percées de fenêtres romanes ou ogivales de quelque manoir ou de quelque abbaye abritent les héros de leurs ouvrages ; tout au moins, leur ombre se projette sur eux ou leur silhouette tourmentée se profile, plus ou moins distinctement, sur l'horizon. Il n'en va pas de même avec l'œuvre considérée dans son ensemble de Dante Gabriel Rossetti qui, pourtant, vécut en plein XIXe siècle, fut le contemporain de Tennyson et, comme Tennyson, est classé parmi les poètes romantiques. Un poème tel que *The Blessed Damozel*, par exemple, provoque un sentiment de surprise émerveillée.

Dante Gabriel Rossetti, en effet, l'auteur de ce poème, puise son inspiration à une source qui semblait tarie depuis plusieurs siècles.

Son œuvre littéraire et artistique est un bouquet composé de fleurs d'espèces variées ; mais les fleurs d'Italie, de l'Italie médiévale, par leur nombre et leur qualité lui donnent un aspect exotique ; transplantées sur le sol britannique, au milieu du XIXe siècle, elles l'imprègnent d'un parfum spécial.

L'italianisme de Rossetti est attesté par maint document, par maint critique. William Michael, le frère du poète-peintre, constate que Dante Gabriel est aux trois quarts Italien. Dans *Praeterita*, Ruskin va même jusqu'à dire : « En réalité, ce n'était pas un Anglais, mais un grand Italien tourmenté dans l'Enfer de Londres [1] ». Cette assertion de Ruskin n'est pas tout à fait

---

(1) He was really not an Englishman but a great Italian tormented in the Inferno of London.

conforme à la réalité ; elle n'est toutefois que l'exagération d'une vérité que nous nous efforcerons de mettre en lumière au cours de cette étude.

Dans le cimetière champêtre de Birchington-on-Sea, sous une pierre qui sert de socle à une croix byzantine, Dante Gabriel dort son dernier sommeil. L'inscription que porte la pierre est ainsi rédigée :

HERE SLEEPS
GABRIEL CHARLES DANTE ROSSETTI
HONOURED UNDER THE NAME OF
DANTE GABRIEL ROSSETTI
AMONG PAINTERS AS A PAINTER
AND AMONG POETS AS A POET
BORN IN LONDON
OF PARENTAGE MAINLY ITALIAN 12 MAY 1828
DIED AT BIRCHINGTON 9 APRIL 1882 [1].

Cette épitaphe enregistre le double caractère de Rossetti et sa double célébrité ; de plus, par ces mots :

OF PARENTAGE MAINLY ITALIAN

se trouve affirmé un fait dont nous nous proposons d'étudier

---

(1) Ici repose
Gabriel Charles Dante Rossetti
honoré sous le nom de
Dante Gabriel Rossetti
parmi les peintres comme peintre
et parmi les poètes comme poète,
né à Londres,
d'origine en majeure partie italienne le 12 mai 1828
mort à Birchington le 9 avril 1882.

les effets. C'est par son italianisme que Rossetti se différencie des écrivains et aussi des artistes qui, avant lui et à la même époque que lui, cultivèrent le moyen-âge. C'est par là qu'il se détache en haut relief sur son temps. L'élément italien est, chez lui, si developpé, il absorbe à tel point les autres éléments de sa nature qu'il nous a semblé pouvoir faire l'objet d'une étude particulière. Rossetti lui doit la plus grande part de son originalité et de sa gloire.

II

Les ancêtres de Dante Gabriel Rossetti avaient vu le jour dans une petite ville des Abruzzes, Vasto d'Ammone. Peut-être le nom de Rossetti fut-il donné à quelque arrière grand-père du poète-peintre à cause de la couleur rousse de ses cheveux. Le nom survécut à la disparition de cette caractéristique. Les circonstances qui entourèrent la naissance et la jeunesse de Dante Gabriel expliquent ses tendances, la nature de son génie et son tempérament. C'est par accident qu'il naquit sujet britannique. Son père, Gabriele Rossetti, conservateur des bronzes anciens au *Museo Borbonico* de Naples avait été chassé d'Italie en 1821 par le gouvernement des Bourbons, à cause de ses idées révolutionnaires. Peu de temps auparavant, en 1819, Sand avait, au nom de la patrie et de la liberté, poignardé l'écrivain Kotzebue à Mannheim et, dans sa haine pour les Bourbons, Louvel avait, en 1820, assassiné le duc de Berry. Le roi Ferdinand Ier qui, avec l'aide des Autrichiens, avait reconquis le trône de Naples sur Murat, supprima les garanties constitutionnelles. Il ne crut pas prudent pour sa vie de faire bénéficier de l'amnistie l'homme dont la main avait tracé ces lignes menaçantes :

« *Che i Sandi ed i Louvell*
non sono morti ancor. »

Gabriele Rossetti s'était enfui à Malte, revêtu d'un uniforme britannique ; recueilli par un navire de guerre anglais, il s'était établi à Londres. En 1826, il avait épousé Frances Mary Lavinia Polidori, fille de Gaetano Polidori qui, après avoir exercé les fonctions de secrétaire auprès du poète tragique Alfieri, s'était fixé en Angleterre en 1789. En 1831, Gabriele Rossetti était nommé professeur d'italien à *King's College* de Londres. Exilé, le professeur ne voulut jamais rompre les liens qui l'attachaient à la mère-patrie. Sa maison fut un lieu de rendez-vous pour les patriotes et les artistes italiens qui habitaient ou traversaient la capitale de l'Angleterre et auxquels, bien souvent, il vint en aide de sa bourse. Mazzini, Panizzi, Paganini furent, entre autres, les hôtes du professeur. A tout instant, on entendait, chez lui, des diatribes contre les tyrans, contre les Autrichiens, des tirades où il n'était question que de l'avenir de l'Italie et que ses enfants écoutaient avec avidité. Ils furent, tout jeunes, habitués aux inflexions de la langue italienne dont, d'ailleurs, ils se servaient constamment dans leurs entretiens avec leur père. En 1844, Dante Gabriel, de passage à Boulogne, s'excusait de lui écrire en anglais, ce qui semble indiquer que, jusqu'à ce jour, il n'avait employé que l'italien. Son frère William Michael devait donner plus tard, comme fruit de son éducation première, une traduction en vers blancs de l'*Inferno*. Dante Gabriel et sa sœur Christina écrivirent de courts poèmes italiens qui, si inférieurs qu'ils soient à leurs œuvres anglaises, ne sont dépourvus ni de grâce ni d'habileté prosodique. Une autre sœur, Maria, publia un plan très clair du grand ouvrage de Dante.

La nature ardente et enthousiaste du professeur, le mystère qui planait sur sa vie romanesque de conspirateur devaient faire une impression profonde sur l'esprit de son fils, Dante Gabriel. Le jeune homme, dans un conte mystique inachevé qui date de 1848 et dont, seuls, quelques amis intimes eurent connais-

sance, *Saint Agnes of Intercession*, nous livre sur lui-même des confidences pleines de saveur :

« Parmi mes tout premiers souvenirs, aucun n'est plus vivace que celui de mon père debout devant le feu, quand il revenait à la maison par les soirs d'hiver londoniens, chantant pour nous de sa voix douce et généreuse tantôt de vieilles ballades anglaises — de ces chants qui pourraient être la traduction du chant des oiseaux et auxquels le murmure des ruisseaux pourrait servir d'accompagnement — ; tantôt ces airs avec lesquels ses voyages à l'étranger avaient familiarisé sa jeunesse et, parmi eux, les grands airs qui ont annoncé les changements du monde depuis 1789. Assis sur le tapis de la cheminée, je l'écoutais regardant, entre ses genoux, le feu qui, à la longue, me brûlait le visage ; alors les visions qui y surgissaient en foule semblaient se modifier et se modifier encore avec la musique, jusqu'à ce que la musique et le feu et mon cœur se confondissent en un unique brasier ; et je prenais papier et crayon et j'essayais de fixer tant bien que mal, comme un enfant, les formes qui s'éveillaient en moi. Car mon espoir, même à cette époque, était de devenir peintre. »

Dès l'âge de 5 ans, Rossetti griffonnait un dialogue entre un esclave et un tyran, intitulé *The Slave* ; à 13 ans, il écrivait un poème d'allure romantique, *Sir Hugh the Heron*, dont il déclara plus tard ne pas faire cas. Son grand-père, Mr. Polidori, en donna, en 1843, une édition réservée exclusivement aux membres de la famille. *Sir Hugh the Heron*, affirma Dante Gabriel, ne méritait nullement les honneurs de l'impression. Si débiles que pussent et dussent être les premiers pas de Rossetti dans la voie littéraire, ils n'en étaient pas moins le signe d'une activité aussi réelle que précoce.

Avant la composition de *Sir Hugh the Heron*, Dante Gabriel avait été envoyé à une petite école voisine de la maison pater-

nelle ; en 1835, il entrait à *King's College School* où il devait rester jusqu'en 1843. Il y montra une certaine indolence intellectuelle qui le rendait inapte à l'effort d'un raisonnement rigoureux : il fut réfractaire à l'étude des mathématiques. En revanche, le latin, le français, l'allemand lui réservaient des succès scolaires. Entre temps, il se plaisait à esquisser des scènes inspirées par ses lectures et aussi par les étranges histoires que narrait son père. Ses premiers dessins révélaient une vive imagination. Ne consultant que son goût impérieux pour la peinture, se faisant scrupule d'entraver une vocation qui paraissait irrésistible, ses parents le laissèrent suivre les cours de l'Académie Cary dans Bloomsbury Street. En 1846, il entrait à la *Royal Academy* dans la section de l'Antique. Dante Gabriel se donnera désormais comme un professionnel de l'art ; mais sa vie littéraire se mêlera à sa vie artistique au point de se confondre avec elle.

Qu'il nous soit permis d'interrompre l'ordre chronologique des faits et, pour l'instant, de ne pas suivre plus avant Rossetti dans la formation de sa nature artistique.

Nous ne faisons pas œuvre de biographe. Les détails biographiques que renferme cette étude ne sont donnés que pour mieux fixer les traits de sa physionomie. Ce qu'il importe de déterminer, c'est la tournure d'esprit italienne de Dante Gabriel, ce sont les caractères de son génie littéraire. L'écrivain a, en effet, guidé et inspiré l'artiste dans le choix de nombreux sujets et dans sa façon de les interpréter.

L'intransigeance du professeur Gabriele Rossetti, alliée pourtant à une exquise délicatesse de sentiments, ne réussit qu'à rendre la politique odieuse à ses enfants. Le professeur avait fait de Dante l'objet exclusif de ses études ; il l'étudiait, il est vrai, à un point de vue spécial : en farouche carbonaro qu'il était, il passa sa vie à chercher dans le *Convivio*, dans la *Divina Commedia* les preuves du parfait carbonarisme de Dante. Dans

le *Commento analitico alla Divina Commedia*, il s'efforça de démontrer que l'œuvre du grand poète n'était que le cri d'indignation d'un protestataire, qu'une manifestation d'hérésie religieuse et politique. Il n'est d'ailleurs pas en cela un isolé. Si ses théories sont en opposition avec celles de Schlegel, d'Ozanam, de Cesare Cantu, elles ne sont nullement en désaccord avec les idées d'Ugoni, de Delécluze. Delécluze, dans un article inséré le 15 février 1834 dans la *Revue des Deux Mondes*, écrivait : « De toutes les clefs données jusqu'à présent pour entrer dans le sanctuaire de Dante, celle qu'a forgée M. Rossetti est encore celle qui ouvre le plus de portes. » Si profonde qu'ait été l'impression produite par le père sur le fils, elle ne se traduisit pas par une influence immédiate sur ses goûts littéraires. Le Professeur s'efforçait de lui inculquer l'amour de Dante. Il n'y parvint pas dès l'abord : « Indubitablement », écrit William Michael, « les études de notre père sur Dante remplissaient l'atmosphère familiale d'effluves et d'échos du puissant Alighieri ; aussi l'enfant respirait-il Dante, si j'ose m'exprimer ainsi, mais sa pensée ne reflétait pas Dante et celui-ci ne lui tenait pas au cœur. Au contraire, les spéculations et les conversations auxquelles se livrait notre père au sujet de Dante (malgré sa profonde admiration pour sa poésie en elle-même, elles prenaient toujours un tour abstrait et théorique), rebutaient plutôt mon frère qu'elles ne l'attiraient... Pour nous tous, les enfants, le cas était le même. Je me demande si mon frère avait jamais lu vingt vers consécutifs de Dante avant l'âge de quinze ou seize ans ; nul doute que, par la suite, il n'ait rattrapé rapidement le temps perdu. » (W. M. Rossetti. « Dante Gabriel Rossetti : His family letters, with a memoir. »)

La physionomie austère du Florentin remplissait D. G. Rossetti d'effroi. La seule mention du *Convivio* le mettait en fuite ainsi que son frère William Michael. L'heure n'avait pas encore

sonné où d'imaginaires terreurs s'évanouiraient devant l'instinct et le culte du Beau, où il se sentirait attiré dans le cercle du plus grand des poètes italiens.

Cédant à sa nature, peut-être aussi à un mouvement de réaction plus ou moins involontaire contre les tendances et les goûts de son père, Dante Gabriel se jeta avec avidité sur les œuvres de pure imagination. Ses passe-temps intellectuels n'étaient d'ailleurs soumis à aucun contrôle. Suivant en toute liberté son penchant, il fit ses délices de récits qui l'emportaient dans les régions habitées par les lutins et les fantômes. Le théâtre de Shakespeare le remplit d'enthousiasme ; mais ce qu'il en goûtait principalement, c'était l'élément merveilleux. Rien ne le charmait tant alors, nous dit William Rossetti dans sa préface aux œuvres poétiques de son frère, que *Melmoth the Wanderer*, le roman de l'Irlandais Maturin dont l'esprit était hanté de visions fantastiques.

Vers cette époque, il prit contact avec la littérature allemande ; il lut et relut *Faust* de Gœthe, les ballades de Schiller : *Der Gang nach dem Eisenhammer* et *Der Kampf mit dem Drachen*, les contes d'Hoffmann, de Chamisso *Peter Schlemihl*, de Meinhold *Maria Schweidler die Bernsteinhexe*, histoire de sorcellerie, de Gœthe encore *Der Erlkœnig*, de Bürger *Lenore*. Il ne connut la plupart de ces œuvres que par des traductions ; ce qu'il avait appris à l'école ne le préparait qu'insuffisamment à la lecture des originaux. Un heureux hasard lui permit de se fortifier dans la pratique de l'allemand. Il devint l'élève du Dr. Adolf Heimann, alors professeur à *University College* de Londres qui, en échange, reçut des leçons d'italien de Gabriele Rossetti. L'influence des œuvres allemandes avec lesquelles Dante Gabriel se familiarisa et l'enseignement du Dr. A. Heimann portèrent leurs fruits. Nous verrons plus loin dans quelle mesure Rossetti fut le tributaire de l'Allemagne.

Dante finit cependant par exercer le prestige de son génie sur le jeune homme, assez grand pour ne plus s'effrayer des traits du poète, assez mûr déjà pour apprécier les beautés de son œuvre. Il traduisit la *Vita Nuova* et les poèmes lyriques de Dante, ainsi que les sonnets ou les *Canzoni* des poètes qui, précurseurs, contemporains ou héritiers du Florentin, semblent escorter sa marche dans la gloire — Cino da Pistoia, Guido Cavalcanti, Cecco Angiolieri da Siena, Dino Frescobaldi, Giovanni Quirino, Guido Guinicelli, Rinaldo d'Aquino, Mazzeo di Ricco da Messina, Bonaggiunta Urbiciani da Lucca, Fra Guittone d'Arezzo, Jacopo da Lentino, Nicolo degli Albizzi, etc. Rossetti travailla à ces traductions de 1844 à 1850, mais ne les publia qu'en 1861 sous le titre de *The Early Italian Poets*. Cet effort intellectuel marquait l'adhésion définitive de Rossetti au culte des vieux poètes de l'Italie et particulièrement de Dante.

L'esprit de Rossetti est désormais formé. Sa connaissance intuitive des mœurs italiennes se révèle dans *Hand and Soul*. Évoquant le spectacle des fêtes qui se donnent à Pise, il sait nous envelopper de l'atmosphère voluptueuse au milieu de laquelle elles se déroulent. Il sait également retracer en termes aussi vigoureux que pittoresques les scènes de violence auxquelles se livrent deux factions rivales, les Ghergiotti et les Marotali.

Dans le poème *A Last Confession*, il expose d'une façon puissamment dramatique les terreurs religieuses d'un paysan qui a assassiné une jeune fille qu'il aimait ; ce poème nous permet de voir à quel point il avait étudié la complexité d'une conscience italienne.

Les poètes que Rossetti avait traduits façonnèrent son âme. Il se laissa peu à peu gagner par le charme mystique de leur pensée. L'influence d'une mère tendrement aimée avait déposé le germe du sentiment religieux dans son cœur. Son père lui-

Mansell

THE GIRLHOOD OF MARY VIRGIN.

même ne fut pas étranger aux élans de son fils vers les régions de l'au-delà. Gabriele Rossetti était libre-penseur, mais il ne laissait pas d'être préoccupé par le problème de la destinée future de l'homme. Il cherchait à résoudre ce problème en dehors de l'Église et des églises. On le trouvait constamment penché sur des livres cabalistiques.

Dante Gabriel ne pouvait échapper aux lois de l'atavisme qui furent les alliées de ses lectures et de ses études dans la formation de son génie.

Afin de montrer comment et dans quelle mesure se fit sentir sur Dante Gabriel Rossetti l'influence de l'Italie médiévale, il nous paraît indispensable de remonter à plusieurs siècles en arrière. Ainsi seulement nous pourrons établir les liens de parenté qui existent entre le poète anglais et ses ancêtres italiens.

Dans le cours du XIe siècle et jusqu'à la fin du XIIe, les intrigues dont la cour papale était le foyer, les scandales dont elle était le théâtre, la corruption des mœurs ecclésiastiques désolaient les fidèles et engendraient en eux le découragement. L'Église n'était plus, comme au temps de Grégoire le Grand, l'asile où les âmes blessées ou idéalistes allaient chercher un refuge et trouvaient la consolation et la paix. La papauté était d'autant plus tyrannique qu'elle était plus faible. Elle multipliait l'anathème, l'interdit, tandis que sévissaient les pratiques simoniaques. L'âme humaine, timorée, repliée sur elle-même était devenue incapable de toute envolée vers un idéal de bonheur. La joie n'habitait plus le regard du croyant. La pensée de la mort le hantait et le croyant n'avait d'autre perspective au delà de la mort que celle de la damnation éternelle. Des réactions se produisirent contre l'esprit qui animait alors l'Église. Les Cathares et les Vaudois s'élevèrent contre la corruption et l'amour du lucre qui souillaient les mœurs cléricales ; mais l'ascétisme fa-

rouche des premiers et l'austère rationalisme des seconds entravèrent l'essor de leurs doctrines. Le moine cistercien Joachim de Flore ouvrit une fenêtre sur la région des espoirs éternels en annonçant le règne prochain du Saint-Esprit ; mais l'idéal monastique qu'il offrait aux hommes était de nature à ne séduire que le petit nombre. L'âme laïque languissait et la dernière étincelle d'espérance allait s'éteindre en elle, quand la lueur d'une aurore nouvelle éclaira l'horizon. Aux ténèbres succède la lumière ; à l'impuissance du découragement, le réconfort des promesses d'une immortelle félicité ; à l'étreinte de l'angoisse, la détente d'une sérénité confiante. Sur le tombeau qui emprisonne les âmes se développe et s'épanouit la fleur de vie dont la racine trempe dans la source intarissable d'amour. La pauvreté est exaltée. Un flot d'humaine tendresse s'élève qui envahit l'Italie avec d'autant plus de force qu'il a été longtemps contenu. Enfin une transformation s'opère dans les conditions morales de l'existence, transformation dont l'artisan est saint François d'Assise.

Réconcilier l'homme avec Dieu et, par là, lui procurer le bonheur, telle est l'œuvre du sublime mendiant. Pour que le but soit atteint, il ne convient pas que la religion ait une physionomie rébarbative. Saint François prêche la parole de Dieu, mais d'un Dieu de bonté et de pitié. Par sa bouche, la douceur infinie du Sermon sur la montagne dissipe les terreurs inspirées par les menaces d'un Dieu inflexible et chasse les lugubres visions qui planent sur la vie comme de sinistres nuages et dérobent au croyant le spectacle du ciel. La foi ne saurait être une cause d'anxiété perpétuelle. « Dieu veut la miséricorde et non le sacrifice [1]. » La bonne humeur sera la règle de l'ordre

---

(1) Liber Conformitatum. Cap. XXXI. De Lœtitia spirituali semper habenda.

franciscain. Saint François hait le pharisaïsme. Il préfère une prière mentale au mouvement machinal des lèvres et aux formules d'une scolastique rigide les libres effusions de l'âme.

La foi soulève le mendiant d'Assise et l'emporte vers les régions célestes. « Quelquefois, en priant, il était baigné de larmes ; quelquefois, il appelait la clémence divine par des cris et des gémissements... Quelquefois le bienheureux François passait une nuit entière à prier ; il ne disait que : « Seigneur très saint, je voudrais t'aimer ; Seigneur très doux, je voudrais t'aimer et, quand il disait ces mots, le Seigneur Jésus-Christ lui apparaissait [1]. » S'étant retiré sur le mont Alverino, il reçoit, raconte saint Bonaventure, les stigmates de la Passion. « Quelquefois il priait dans l'attitude de la plus grande humilité ; quelquefois il priait avec une telle ferveur que des flammes ardentes semblaient s'échapper de son visage et de sa bouche [2]. » Saint François ne sort de son extase que pour mieux voir Dieu dans les merveilles de la nature, que pour mieux sentir le lien qui l'unit aux autres hommes. Avec l'amour du Créateur, il enseigne l'amour de la créature. Il loue le Seigneur sous l'empire de l'allégresse que lui procure la contemplation de l'univers. Il chante « en compagnie des oiseaux un *lætare* perpétuel [3] ». Il invite « les rivières et les mers, les monts et les vallées, les prés et les troupeaux, les hommes et les anges à glorifier le Créateur et il se tient au milieu de ce concert comme un musicien inspiré [4]. » C'est dans cette disposition d'âme qu'il improvise le *Cantique du Soleil*, hymne à Dieu et à la nature [5]. En

---

(1) Liber Conformitatum. Franciscus exorator.
(2) *Idem.*
(3) L'Italie Mystique. Émile Gebhart.
(4) Thomas de Celano. Vita Prima — C. XXIX.
(5) Laudes Creaturarum — Th. de Celano, Vita Secunda — C. CXXXVIII.

résumé, saint François embrasse dans l'universalité de son amour Dieu, source de toute beauté, et les créatures qu'il regarde comme ses frères et ses sœurs. Les êtres les plus repoussants eux-mêmes sont l'objet de sa sollicitude. Pour lui, nous rapporte son biographe, Thomas de Celano, rien n'existe qui n'ait un sens symbolique. Malgré lui, une relation s'établit entre un arbre et la croix de Jésus-Christ, entre un agneau et l'Homme-Dieu qui s'est immolé pour le salut des hommes, entre une plante et la fleur mystique épanouie au sommet de l'arbre de Jessé, entre l'eau et la scène du baptême. Sous l'influence de saint François, ce monde-ci et les sentiments propres à l'homme se colorent de lumière céleste et le ciel se rapproche de la terre. Le croyant se reprend à aimer la vie ; il ne la regarde plus comme une malédiction. Sa foi ne s'élève plus comme une barrière entre le Visible et l'Invisible ; au contraire, elle est le pont qui relie l'un à l'autre. Notre planète n'est plus un coin perdu dans l'immensité. Elle est le seuil même de la demeure divine.

Le prestige de saint François est immense. Partout où il passe, il est accueilli triomphalement ; à Savurniano, les habitants veulent quitter leurs maisons et s'attacher à ses pas ; à Borgo San Donnino, à Gaète, la foule venue pour l'entendre est si dense qu'il est sur le point d'être étouffé ; par la puissance persuasive de sa parole, il met fin à des querelles anciennes entre barons et vassaux ; il court au-devant du martyre en Égypte ; le sultan Melik-el-Kamel, frappé par son intrépidité apostolique, le comble d'honneurs (1219). Deux ans après sa mort (1226), il est canonisé par le pape Grégoire IX. En quelques années, sa doctrine se répand sur l'Europe entière. Les épisodes de son existence inspirent maint artiste ; Dante déclare que sa « vie admirable serait plus dignement chantée parmi les gloires du ciel [1]. »

---

(1) Divina Commedia — Paradiso XI.

Un fait significatif permet de se rendre compte du prestige qu'exerçait le nom de saint François plus d'un siècle et demi après sa mort ; c'est la rédaction entre 1385 et 1399 du *Liber Conformitatum*. L'auteur de cet ouvrage ne se proposait rien de moins que de mettre en lumière les points de ressemblance entre le *Poverello* et Jésus-Christ [1].

Ce prestige se traduisit par une influence dont les chefs-d'œuvre littéraires et artistiques de l'Italie médiévale reflètent les effets. La doctrine de saint François d'Assise repose sur l'union mystique de la créature et du Créateur, sur l'interpénétration du monde terrestre et du monde céleste. Aussi l'humanité se trouve-t-elle idéalisée, car elle se confond avec l'infini, et l'immatériel se revêt-il de formes sensibles. En même temps, la main de l'artiste est guidée vers une représentation aussi fidèle, aussi respectueuse que possible de la nature aimée comme une émanation de la puissance divine.

Idéaliste et réaliste, tels sont les deux termes qui caractérisent les manifestations de la poésie et de l'art en Italie, jusqu'à l'époque de la Renaissance, sous l'influence de la prédication franciscaine. Comment cette influence s'est exercée, par l'intermédiaire des Italiens, sur Dante Gabriel Rossetti poète et peintre, c'est ce que nous nous proposons de montrer.

---

(1) A — *Liber Conformitatum (vitæ beati Francisci ad vitam Domini Jesu Christi, auctore fratre Bartholomæo Albitio de Pisio, editus a fratre Francisco Zenone).*
Mediolani per Gotardum Ponticum 1510 — in-folio. Bib. Nat. Rés. D. 679.

B — *Liber aureus inscriptus Liber Conformitatum vitæ beati ac seraphici patris Francisci ad vitam Jesu Christi Domini nostri. — Bononiæ apud Alexandrum Benatium* 1590. Bib. Nat. Rés. D. 1185.

Le *Liber Conformitatum* est inscrit au catalogue de la Bib. Nat. au nom de B. Albizzi.

III

Avant le XIIIe siècle, la devise du chevalier « Dieu et ma dame » impliquait la notion de deux cultes d'essence distincte, entre lesquels même il pouvait y avoir antagonisme. Galahad, Percival, les chevaliers de Saint-Graal demeurent les représentants de l'enthousiasme religieux ; Lancelot, l'amant de la reine Guinevere, Tristan, l'amant d'Ysolde, de l'amour terrestre. Au XIIIe siècle, l'amour prend tous les caractères d'un sentiment religieux, de l'exaltation mystique. Il participe de la foi. La disposition d'âme résultant de cette façon de concevoir l'amour avait été connue des Provençaux qui lui avaient donné le nom de *joy*. A la fin du XIIe siècle, les troubadours Pierre Vidal, Cadenet, Raimond de Vaqueiras, Bernard de Ventadour avaient pénétré dans le nord de l'Italie et avaient été accueillis avec grande faveur dans les petites cours féodales d'Este, de Montferrat, de Malaspina, de Vérone. Ils avaient contribué à l'agrément des fêtes en faisant entendre leurs chants d'amour. Ils avaient rempli leurs auditeurs d'admiration et François mêlé, dans sa jeunesse, à ceux qu'attiraient les divertissements de cour, s'était lui-même épris du gai savoir des troubadours. Il n'y a pas de doute que ceux-ci n'aient répandu autour d'eux le goût de la courtoisie et de l'élégance. A vrai dire, ils déposèrent, dans l'âme italienne, la semence de maint noble sentiment. Mais ils étaient « pour tuostètes par l'expression et par

le rythme [1] ». « Leur dame n'était que « l'idée de la dame », leur passion que « l'idée de la passion » ; tout se passait, « dans leur tête, en conceptions abstraites, non dans leurs cœurs en vivantes émotions. Et tout était dans leurs vers artificieuse rhétorique et invention verbale. » (Gustave Lanson, *Histoire de la Littérature française.)* Il appartenait au courant de ferveur déterminé par l'influence de saint François d'Assise de donner au sentiment désigné sous le nom de *joy* une autre valeur qu'une valeur de forme, de changer ce qui était devenu un lieu commun en un principe directeur de l'âme humaine. Il était réservé à la conception mystique de la vie, telle qu'elle se dégage des enseignements franciscains, de revêtir le culte de la femme d'un caractère sacré et de le porter ainsi au degré suprême de la dignité morale.

L'amour, pour Platon, précurseur du Christianisme sur ce point, comme sur tant d'autres, l'amour est déjà un élan vers l'infini. Il interprète et porte aux dieux ce qui vient des hommes et aux hommes ce qui vient des dieux [2] ; il est le médiateur entre le monde terrestre et le monde divin ; mais l'amour demeurait pour le philosophe grec un pur principe métaphysique auquel était subordonné le bien de l'État qui, seul chef de la famille, ne consultait que l'intérêt de la race pour décider ou dissoudre les mariages. On comprendra aisément combien Platon, en décrétant la communauté des femmes, était encore loin de la conception chrétienne de l'amour.

Guido Guinicelli, dans la canzone

Al cor gentil ripara sempre amore

---

(1) Paul Andraud — La vie et l'œuvre du troubadour Raimon de Miraval.

(2) Ἑρμηνεῦον καὶ διαπορθμεῦον θεοῖς τὰ παρ' ἀνθρώπων καὶ ἀνθρώποις τὰ παρὰ θεῶν.

Banquet XXIII.

se demande si Dieu à qui toute louange est due ne lui reprochera pas l'amour qu'il porte à sa dame. Il lui répondra que l'amour s'est présenté à lui sous les traits d'un ange et que, dans ces conditions, Dieu ne saurait blâmer son sentiment. Chez les vieux poètes italiens, tant de pureté s'attache à la personne aimée qu'elle est une émanation de Dieu lui-même : en elle se trouvent rassemblées toutes les marques de la perfection céleste. Guido Guinicelli écrit, au sujet de sa dame, dans le sonnet :

Io vo del ver la mia donna lodare :

« Elle est ici-bas ce que sa Sainte est là-haut. » L'admiration de l'Éternel lui-même pour Béatrice s'exprime dans la *Vita Nuova*. Béatrice est envoyée du ciel pour séjourner quelque temps sur la terre. L'atmosphère paradisiaque est son élément naturel. « Béatrice est allée au haut du ciel, dans le royaume où les anges vivent en paix ; elle est avec eux et elle vous a abandonnées, ô dames ! Mais elle n'a été enlevée ni par le froid ni par la chaleur des saisons, comme il arrive pour d'autres ; seule, sa grande bonté en fut la cause. L'éclat de sa modestie a tellement resplendi à travers les cieux que le maître éternel s'en est émerveillé et qu'il a éprouvé un tendre désir d'appeler à lui une âme si sainte. Il l'a fait monter vers lui d'ici-bas, voyant que cette triste vie n'était pas digne d'un si noble objet [1]. » La même idée

---

(1) *Ita n'è Beatrice in l'alto cielo*
Nel reame ove gli angeli hanno pace,
E sta con loro ; e voi, donne, ha lasciate.
Non la ci tolse qualità di gelo,
Nè di calor, siccome l'altre face ;
Ma sola fù sua gran benignitate.
Chè luce della sua umilitate
Passò gli cieli con tanta virtute,
Chè fè maravigliar l'eterno sire,

est exprimée avec une tendresse infinie dans la première canzone de la *Vita Nuova.*

Dans la quatrième canzone, Dante dit au sujet de Béatrice : « Le charme de sa beauté, en disparaissant de notre vue, s'est transformé en une grande beauté spirituelle qui répand dans les cieux une lumière d'amour dont les anges se réjouissent [1]. »

Le poète anglais Dante Gabriel Rossetti célèbre l'aimée en termes hyperboliques. Non seulement elle éclipse, mais elle absorbe tout ce qui l'entoure. C'est l'idée qui se dégage du sonnet *The Moonstar* de *The House of Life.* Dans ce sonnet, Rossetti demeure encore dans les limites du sentiment humain ; mais dans le sonnet *Mid-Rapture*, l'idée de l'élévation de l'aimée à un état supérieur à la condition terrestre et voisin de la condition des élus, s'exprime d'une façon manifeste :

« Quelle parole peut répondre à ta parole ? Quel regard à ton regard qui maintenant absorbe dans sa sphère mon visage adorateur au point que je m'y trouve réfléchi, légèrement nimbé en un ciel resplendissant de rayons issus de ses profondeurs [2].

Si che dolce desire.
Lo giunse di chiamar tanta salute,
E fella di quaggiuso a sè venire ;
Perchè vedea ch'esta vita noiosa
Non era degna di si gentil cosa.

Vita Nuova — Canzone III.

Cf. John A. Symonds — Dante, Son temps, son œuvre, son génie. Traduction française de Caroline Augis. — Lecène et Oudin. Propriété de MM. Boivin & Cie, libraires-éditeurs.

(1) *... il piacere della sua beltate*
Partendo sè dalla nostra veduta,
Divenne spiritual bellezza grande,
Che per lo cielo spande
Luce d'Amor, che gli angeli saluta.

(2) *What word can answer to thy word — what gaze*

Le sentiment qui unit l'aimé à l'aimée dans le sonnet *The Birth-Bond* de *The House of Life* a un caractère de haute spiritualité.

AMES SŒURS

Avez-vous remarqué ces familles étranges
Où deux petits enfants sont nés d'un premier lit ?
Ils conservent leur lien étroit, bien que les anges
Aient ravi pour jamais celle qui les nourrit.

Leurs actions, leurs pensées sont celles de leurs frères
Nés de leur père à tous ; mais tous deux ont en plus
Cette communion de deux êtres austères
Qui se comprennent même alors qu'ils se sont tus.

Ainsi, le premier jour que je te vis, très-chère,
Il me sembla qu'un lien plus étroit nous liait
Que le lien naturel des âmes de la terre.

O toi, qui, sous un ciel dont l'homme oublie la flamme,
Naquis, et qu'un silence invisible entourait,
Je te reconnais bien jumelle de mon âme [1] !

Traduction de Ritz.

Le rayon surnaturel qui illumine les créations de la poésie italienne franchissant les siècles et la distance vient se poser sur maint poème de Dante Gabriel.

To thine, which now absorbs within its sphere
My worshipping face, till I am mirrored there
Light-circled in a heaven of deep-drawn rays ?

Mid-Rapture — Sonnet XXVI
The House of Life.

(1) *Have you not noted, in some family,*
Where two were born of a first marriage-bed
How still they own their gracious bond, though fed
And nursed on the forgotten breast and knee ?
How to their father's children they shall be
In act and thought of one goodwill ; but each

« Ma dame, volontiers je te dirais comment je ne distingue jamais ton âme de ton corps, ni ta personne de la mienne, ni notre amour de Dieu [1]. »

C'est dans *The Blessed Damozel*, plus encore que dans les autres poëmes, que Rossetti a, pour ainsi dire, *sanctifié* l'amour terrestre. L'aimée est au Paradis. Elle appelle de ses vœux le moment où celui qu'elle a aimé sur la terre l'y aura rejointe. C'est sous la protection de Dieu lui-même, de la Vierge Marie, du Christ qu'elle place son amour :

« Quand l'auréole ceindra sa tête (la tête de l'aimé), qu'il sera vêtu de blanc, je le prendrai par la main et j'irai avec lui vers les sources profondes de la lumière. Nous descendrons nous y baigner, comme dans un fleuve, sous le regard de Dieu.

. . . . . .

« Nous deux, nous chercherons les bosquets où se tient Dame Marie, avec ses cinq servantes dont les noms forment cinq douces symphonies : Cécile, Gertrude, Madeleine, Marguerite et Rosalie.

. . . . . .

Shall for the other have, in silent speech,
And in a word complete community ?

Even so, when I first saw you, seemed it, love
That among souls allied to mine was yet
One nearer kindred than life hinted of.
O born with me somewhere that men forget,
And though in years of sight and sound unmet,
Known for my soul's birth-partner well enough.

The Birth-Bond.

(1) *Lady, I fain would tell how evermore*
Thy soul I know not from thy body, nor
Thee from myself, neither our love from God.

Heart's Hope — Sonnet V
The House of Life.

« Il aura peur sans doute et se taira ; alors je poserai ma joue contre la sienne et je parlerai de notre amour sans honte, ni faiblesse ; et la bonne mère approuvera mon audace et me laissera parler.

. . . . . .

« Alors je demanderai au Christ, notre Seigneur, ceci pour lui et pour moi : vivre seulement ici, comme jadis sur terre, avec l'amour ; être seulement désormais — comme nous l'avons été pendant quelque temps, — unis tous deux, lui et moi, pour l'éternité [1]. »

---

(1) *" When round his head the aureole clings*
And he is clothed in white,
I'll take his hand and go with him
To the deep wells of light ;
As unto a stream we will step down
And bathe there in God's sight.

. . . . . .

" We two ", she said, " will seek the groves
Where the lady Mary is,
With her five handmaidens, whose names
Are five sweet symphonies,
Cecily, Gertrude, Magdalen,
Margaret and Rosalys.

. . . . . .

" He shall fear haply and be dumb ;
Then will I lay my cheek
To his, and tell about our love,
Not once abashed or weak :
And the dear Mother will approve
My pride and let me speak.

. . . . . .

" There will I ask of Christ the Lord
Thus much for him and me :
Only to live as once on earth
With Love, — only to be,
As then awhile, for ever now
Together, I and he. "

The Blessed Damozel.

L'âme des vieux poètes italiens et de Dante en particulier revit en l'auteur de la *Blessed Damozel*. Les circonstances dans lesquelles la Damoiselle Élue se trouve ou se trouvera placée ne sont pas sans offrir quelque analogie avec certain passage du Chant XXIII de la *Divina Commedia*. Beatrice nous y apparaît en compagnie des Bienheureux s'unissant, les mains jointes, à la prière que saint Bernard adresse à la Vierge Marie. Rossetti représente la Damoiselle Élue chantant dans les chœurs célestes. La Vierge conduira l'Aimée et l'Aimé vers « Celui autour duquel toutes les âmes s'agenouillent en un ordre parfait, inclinant leurs têtes innombrables couronnées d'auréoles ; et les anges viendront à leur rencontre au son des cithares et des citoles [1]. »

L'amour si fervent des poètes italiens pour la Femme se prolonge dans le sentiment d'adoration qu'ils éprouvaient pour la Vierge Marie.

La Vierge n'avait jamais cessé d'être un objet de vénération dans la chrétienté. L'iconographie le prouve. Mais la prédication de saint François d'Assise qui parlait avant tout au cœur, parce qu'elle jaillissait du cœur, développa les facultés sensitives de l'homme et eut pour effet, chez les héritiers de sa doctrine, un redoublement de zèle pour la mère du Christ. Dans ce zèle entra une note intime et tendre toute nouvelle alors. Les Servites et les Dominicains contribuèrent, pour leur part, à la glorification de Marie ; mais ce sont les Franciscans qui prirent la tête du mouvement. Pour ceux-ci, Cimabue représenta, dans la Basilique d'Assise, les derniers épisodes de la vie de la

---

(1) *to Him round whom all souls*
Kneel, the clear-ranged unnumbered heads
Bowed with their aureoles :
And angels meeting us shall sing
To their citherns and citoles.

The Blessed Damozel.

Vierge. C'est à Jacopone da Todi que nous devons le *Stabat Mater Dolorosa*, si douloureusement ému et le *Stabat Mater Speciosa* si plein de charme et de grâce. Pour répandre dans le peuple le culte de la Vierge, Bonaventure décide, en 1269, au chapitre général d'Assise, que les cloches franciscaines annonceront l'*Ave Maria*, à l'heure du crépuscule. L'esprit des Franciscains anime les poètes italiens et, par leur intermédiaire, Dante Gabriel Rossetti. Au respect que ces poètes eurent pour la mère de Jésus-Christ, se mêla un sentiment de confiance, d'affection, nous dirons même d'amour mystique pour celle qui était, à leurs yeux, la reine des femmes en même temps que le type achevé de la beauté céleste. « Vierge mère, fille de ton fils, plus humble et plus haute qu'aucune autre créature, terme fixe de l'éternelle volonté, tu es celle qui as ennobli la nature humaine au point que son Créateur n'a pas dédaigné de devenir sa propre créature... Ta bonté ne secourt pas seulement celui qui demande, mais bien des fois, généreusement, elle va au-devant de la demande. En toi la miséricorde, en toi la piété, en toi la magnificence, en toi se trouve réuni tout ce qu'il y a de bonté dans la créature [1]. » C'est ainsi que s'exprime la ferveur de Dante, par la bouche de saint Bernard. Chez Rossetti, la ferveur est la même, avec une évidente intention

---

(1) *Vergine madre, filia del tuo Figlio,*
Umile ed alta più che creatura,
Termine fisso d'eterno consiglio,
Tu se' colei che l'umana natura
Nobilitasti sì, che il suo Fattore
Non disdegnò di farsi sua fattura.
. . . . . .
In te misericordia, in te pietate,
In te magnificenza, in te s'aduna
Quantunque in creatura è di bontate.

Paradiso XXXIII.

de la rapprocher de la condition humaine. N'est-elle pas la sœur de ceux qui ne sont plus [1] ? « C'est la Vierge Marie, prédestinée à être la mère de Dieu. Elle est partie depuis longtemps, et elle vécut jeune à Nazareth en Galilée. Elle montra un religieux respect pour la volonté de Dieu, une profonde simplicité de pensée, une résignation infinie. Depuis qu'elle reposa sur les genoux de sa mère, toujours fidèle et pleine de confiance, éclairée en sa charité, forte dans sa paix austère, prudente dans sa miséricorde.

« Ainsi demeura-t-elle au cours de son adolescence, tel un lis arrosé par les anges qui croît paisible près de Dieu, jusqu'à ce qu'un jour, à l'aube, elle s'éveilla dans son lit blanc sans éprouver la moindre frayeur. Elle pleura cependant jusqu'au lever du soleil, remplie d'un auguste émoi, parce que la plénitude des temps était venue [2]. »

Les Italiens et Rossetti implorent l'aide de Marie en toute

---

(1) Cf. Ave — D. G. Rossetti's poetical works. Ed. William M. Rossetti.

(2) *This is that blessed Mary, pre-elect*
God's Virgin. Gone is a great while, and she
Dwelt young in Nazareth of Galilee.
Unto God's will she brought devout respect,
Profound simplicity of intellect,
And supreme patience. From her mother's knee
Faithful and hopeful ; wise in charity ;
Strong in grave peace ; in pity circumspect.

So held she through her girlhood ; as it were
An angel-watered lily, that near God
Grows and is quiet. Till, one dawn at home
She woke in her white bed, and had no fear
At all, — yet wept till sunshine, and felt awed :
Because the fulness of the time was come.

Mary's Girlhood. — Ed. W. M. Rossetti.

confiance ; ils savent qu'elle est la médiatrice entre l'homme et Dieu. C'est par son intercession que Dante est admis en présence de l'Éternel. Vers elle se tourne Guy d'Arezzo dans la détresse de son âme :

« Reine du ciel, glorieuse mère du bon Jésus, dont la mort sacrée, pour nous sauver des portes infernales, effaça le péché de notre premier père ;

« Vois comme l'amour nous persécute des coups redoublés de ses flèches mortelles et à quel sort il nous conduit ; mère compatissante, notre chère compagne, préserve-nous de suivre ses nombreuses cohortes.

« Verse en moi cet amour divin qui attire notre âme vers le lieu suprême, afin que je rompe les liens de l'amour. Tel est le remède à cette âpre ardeur ; telle est l'eau qui peut éteindre ce foyer ; c'est ainsi qu'un clou chasse l'autre d'un essieu [1]. »

C'est vers Marie également que Rossetti dirigera son regard suppliant aux heures où la vie s'assombrit :

« O mon âme, est-ce la Foi, ou l'Amour ou l'Espérance qui

---

(1) *Donna del cielo, gloriosa madre*
Del buon Gesù, la cui sagrata morte,
Per liberarci dalle infernal porte,
Tolse l'error del primo nostro padre ;

Risguarda amor con saette aspre e quadre
A che strazio n'adduce, ed a qual' sorte :
Madre pietosa, a noi cara consorte
Ritrane dal seguir sue turbe e squadre.

Infondi in me di quel divino amore,
Che tira l'alma nostra al primo loco,
Si ch'io disciolga l'amoroso nodo.

Cotal rimedio ha questo aspro furore ;
Tal acqua suole spegner questo foco,
Come d'asse si trae chiodo con chiodo.

ECCE ANCILLA DOMINI

me permet de la voir se lever où resplendit la lumière du Trône ? A gauche, à droite, les chérubins en masses compactes convergent dans leur vol vers un point doré et du milieu des séraphins monte un hymne de gloire. O Marie notre mère, ne refuse pas de nous écouter, toi à qui les étoiles font comme un manteau, toi qui vois et peux n'être pas vue. Entends-nous enfin, ô Marie notre reine. Vers notre ombre incline ton visage, penche-toi hors de ta mystérieuse demeure, ô Vierge Marie pleine de grâce[1].»

La mère du Christ est ici représentée environnée des splendeurs célestes ; mais la première partie du poème *Ave*, dont ce passage est la conclusion, est conçu dans un esprit différent. Guy d'Arezzo appelait la Vierge « notre chère compagne » ; Rossetti s'adresse à elle en lui disant :

« Souviens-toi que pour ceux que la mort peut frapper, tu fus jadis une sœur avec des sentiments de sœur[2]. »

Au chant II de l'*Inferno*, la Vierge, fidèle à son rôle de média-

---

(1) *Soul, is it Faith, or Love, or Hope*
That lets me see her standing up
Where the light of the Throne is bright ?
Unto the left, unto the right,
The cherubim, succinct, conjoint,
Float inward to a golden point,
And from between the seraphim
The glory issues for a hymn.
O Mary Mother, be not loth
To listen, — thou whom the stars clothe,
Who seest and may not be seen !
Hear us at last, O Mary Queen !
Into our shadow bend thy face,
Bowing thee from the secret place,
O Mary Virgin, full of grace.
Ave.

(2) *Think that to such as death may strike*
Thou once wert sister sisterlike.
Ave.

trice, fait avertir Béatrice des dangers que court Dante. Nous avons vu plus haut comment la Damoiselle Élue se tourne vers elle, pour que, par l'intercession de Marie, Dieu protège son amour.

En s'adressant à la Vierge sur un ton de confiante intimité qui n'exclut nullement le sentiment de la plus fervente vénération, Rossetti est bien le continuateur des poètes italiens ; il demeure dans la tradition franciscaine. Si, pour lui, la Vierge participe à la gloire divine, elle reste femme. Partant, chez Rossetti, comme chez ses ancêtres poétiques, s'épanouissent indissolublement unis l'amour terrestre en ce qu'il a de plus épuré et l'amour mystique en ce qu'il a de plus tendre. Nous verrons, lorsque nous étudierons Rossetti peintre, quelle influence cette manière de concevoir le culte de la Vierge a exercée sur la réalisation de son idéal artistique.

IV

Nous avons vu comment le mysticisme de saint François avait idéalisé la nature humaine. Nous avons dit que le réalisme était, comme l'idéalisme, une conséquence de sa doctrine. Entre celui-ci et celui-là, il n'y a qu'apparence d'antinomie, grâce à l'interpénétration du monde terrestre et du monde surnaturel. Pour les mystiques, les êtres et les choses de l'ordre céleste ont une réalité objective. Ils abordent le problème de la destinée humaine en visionnaires aux yeux desquels se concrétisent les données de la métaphysique chrétienne. Rossetti s'imagine le séjour des Bienheureux avec une extraordinaire netteté. Maint passage de ses poèmes est une fenêtre grand ouverte sur les régions paradisiaques décrites avec cette précision que nous remarquons et admirons chez les trecentistes et les quattrocentistes :

« Elles (les servantes de Marie) sont assises en cercle, les boucles nouées, le front paré de guirlandes [1]. »

« Je rêvai que mes regards pénétraient au jardin de Dieu où se promenaient des femmes dont j'avais vu les images entourées de cierges à l'église. Elles s'inclinaient à droite, à gauche, l'une vers l'autre en se jouant ; et sur leur longue chevelure

---

(1) *Circlewise sit they, with bound locks*
and foreheads garlanded.

The Blessed Damozel.

d'or flottait une sorte de cercle de feu qui, suivant leurs mouvements, se penchait et se relevait avec elles. Alors un souffle passa au milieu d'elles comme si une fenêtre venait de s'ouvrir dans le ciel pour que Dieu puisse répandre ses bénédictions... Alors toutes les vierges bienheureuses qui étaient là se levèrent ensemble comme si une voix les appelait ; elles rejetèrent leurs tresses en arrière et frappèrent dans leurs mains, toutes à la fois, et leur rire monta à cause de la grande joie céleste qu'elles avaient d'entendre Dieu bénir le monde [1]. »

En présence de ces tableaux radieux, notamment devant celui où nous voyons les âmes agenouillées devant Dieu et les anges chantant au son des cithares et des citoles, nous ne pouvons ne pas songer aux peintures de Fra Angelico dont l'influence sur Rossetti est évidente. La conception anthropomorphique de la Divinité dont le fragment emprunté à *The Last Confession* offre un exemple frappant est bien dans le goût des Italiens du moyen âge et dans la logique d'un tempérament de

---

(1) *I dreamed I saw into the garden of God,*
Where women walked whose painted images
I have seen with candles round them in the Church.
They bent this way and that, one to another,
Playing : and over the long golden hair
Of each there floated like a ring of fire
Which when she stooped stooped with her, and when she rose
Rose with her. Then a breeze flew in among them,
As if a window had been opened in heaven
For God to give His blessing from...
. . . . . .
Then all the blessed maidens who were there
Stood up together, as it were a voiee
That called them ; and they threw their tresses back
And smote their palms, and all laughed up at once,
For the strong heavenly joy they had in them
To hear God bless the world.

A Last Confession.

visionnaire. La même netteté descriptive se retrouve dans les pièces d'un caractère profane dans *the Burden of Nineveh*, dans *Eden Bower*, dans la traduction de la ballade de Villon :

Dis-moi où, n'en quel pays
Est Flora, la belle Romaine.

Précisant la pensée du poète français, Rossetti traduit :

Tell me now in what hidden way *is*
Lady Flora, the lovely Roman.

L'âme humaine prend, avec nos poètes, une forme sensible. Chez Dante, l'âme de Béatrice s'envole sous l'aspect d'un petit nuage :

« Je levai mes yeux baignés de pleurs et je vis, pareils à une pluie de manne, les anges qui remontaient vers le ciel, précédés par un petit nuage derrière lequel ils chantaient en chœur : Hosanna [1]. » Dans Rossetti les âmes sont comparées à des flammes légères [2].

Les élus gardent au ciel leur forme terrestre. D'après ce qui précède, on voit qu'ils ne sont pas réduits à l'état de purs esprits. Béatrice apparaît à Dante au 30e chant du Purgatoire sous un voile blanc, ceinte d'olivier. Au chant IV du *Paradiso*, elle le regarde avec des yeux étincelants d'amour d'une splendeur

---

(1) *Levavi gli occhi miei bagnati in pianti*
E vedea (che parean pioggia di manna)
Gli angeli che tornavan suso in cielo,
Ed una nuvoletta avean davanti,
Dopo la qual gridavan tutti : " Osanna ".

Vita Nuova — Canzone II.

(2) *And the souls mounting up to God*
Went by her like thin flames.

The Blessed Damozel — p. 233.

divine. Au chant XVIII, elle l'inonde de la lumière de son sourire. Sa voix, dit le poète, au chant II de l'*Inferno*, est d'une suavité angélique. La Damoiselle Élue de Rossetti n'est pas un pur esprit. Elle a un corps et ce corps n'a pas perdu sa chaleur naturelle, puisqu'elle échauffe de sa poitrine la barrière d'or du ciel sur laquelle elle est mélancoliquement accoudée. Ses yeux sont plus profonds que les eaux profondes assoupies vers le soir... ses cheveux épars sur le dos sont dorés comme le blé mûr. La simplicité de sa robe qui tombe droite de l'agrafe à l'ourlet, sans autre ornement qu'une rose blanche don de Marie, l'innocence de son attitude, la parent cependant d'une grâce infinie.

Sur terre, l'amour est la source de la félicité suprême. Sans lui, il n'est pas de joie ; sans lui, la vie perd toute saveur, toute signification et l'homme erre sans but dans les ténèbres. Béatrice est dans la fleur de sa jeunesse ; l'idée qu'elle mourra obsède Dante qui pressent le néant de son existence quand la bien-aimée lui sera ravie. « Vois, l'âme de ta vie s'échappe chaque jour vers le ciel », dit Cino da Pistoia dans la canzone dédiée à Dante sur la mort de Béatrice. Cino reproche au Florentin de s'abandonner au désespoir et de laisser l'image de la mort se fixer dans ses yeux. « L'amour te crie : Sois consolé ! sois consolé [1]. » Si Dante, en effet, ne se livre pas à un acte de désespoir, il reverra Béatrice au ciel. Que resterait-il à l'homme sans l'espérance de l'éternel revoir ? C'est cette espérance qui lui donne la volonté et la force de vivre. « O mon amour », s'écriera plus tard Rossetti, « ma vie aspire après ma mort... Votre joue et la mienne sont froides dans la pluie, mais chaudes elles seront

---

(1) Cf. Cino da Pistoia — Canzone :

Avvegna ched io m'aggio più per tempo.

lorsque nous nous rencontrerons à nouveau [1]. » La certitude de l'éternel revoir s'affirme dans le *Portrait* avec non moins de confiance et avec une allégresse anticipée plus marquée :

« Quel ravissement, quel respect auguste rempliront mon âme quand, transportée, à sa renaissance, à travers la musique des soleils, elle entrera soudain dans l'âme de l'aimée [2] ! »

Les amoureux gardent dans le ciel le sentiment qu'ils éprouvèrent sur terre. Leur condition d'élus ne les rend nullement inaccessibles aux inquiétudes, aux souffrances dont l'amour peut être la cause. Béatrice, bien qu'elle soit pour les saints un objet d'admiration, bien qu'il lui soit permis de contempler le Rédempteur face à face, Béatrice n'en demeure pas moins en esprit avec Dante à toute heure du jour. Elle ne cesse de prier Dieu pour qu'il accorde la paix à celui qui l'a aimée [3]. Dans le chant II de l'*Inferno*, elle déclare que c'est l'amour qui l'a amenée auprès de Virgile et qui la fait parler. Elle pleure quand elle sait que Dante est en péril.

Pour les élus, les joies du Paradis ne sauraient être complètes sans la joie d'un amour partagé. Ainsi s'exprime Jacopo da Lentino :

« J'ai résolu dans mon cœur de servir Dieu afin de pouvoir

---

(1) *O love, of my death my life is fain...*
Your cheek and mine are cold in the rain
But warm they'll be when we meet again.

A death-parting.

(2) *How shall my soul stand rapt and awed*
When by the new birth borne abroad
Throughout the music of the suns
It enters in her soul at once !

The Portrait.

(3) Cino da Pistoia. — Canzone :

Avvegna ched io m'aggio più per tempo.

aller en Paradis, ce saint lieu où j'ai entendu dire que règnent à jamais les plaisirs, les jeux et la joie [1].

Sans ma dame, je n'y voudrais point aller, ma dame à la blonde chevelure, au clair visage ; car, je ne pourrais être heureux sans elle et si j'étais séparé de ma dame.

Mais je ne dis pas cela pour laisser entendre que j'y voudrais commettre quelque péché ; je ne veux que contempler sa belle prestance,

Son beau visage et son regard langoureux ; car ce serait pour moi une grande consolation de voir ma dame en état de joie. »

La même idée avait été exposée par maints troubadours, par Peire Ramon de Toulouse, par Arnaut de Marueil, par Guillem de Cabestaing [2]. « Le Paradis sans toi n'est pas parfait », s'écrie Bernard de Ventadour en parlant de l'aimée. Calvo affirme que « le ciel ne serait rien sans la grâce et la courtoisie de sa dame ». Le troubadour Bertran conversant avec Granet,

---

(1) *Io m'aggio posto in core a Dio servire,*
Com'io potesse gire in paradiso,
Al santo loco, ch'aggio audito dire
O' si mantien sollazzo, gioco e riso.

Senza Madonna, non vi vorria gire,
Quella ch' ha bionda testa e chiaro viso :
Che senza lei non poteria gaudire
Istanto dalla mia donna diviso.

Ma non lo dico a tale intendimento,
Perch'io peccato ci volesse fare :
Se non veder lo suo bel portamento,

E lo bel viso, e'l morbido sguardare ;
Chè 'l mi terria in gran consolamento
Veggendo la mia donna in gioia stare

(2) Consultez « la poésie des Troubadours » de Frederic Diez — études traduites de l'allemand par le Baron Ferdinand de Roisin.

s'exprime d'une façon qui donne à sa pensée un caractère réel d'impiété :

« Antéchrist a tant de pouvoir qu'il peut bien, s'il le veut, faire de l'or fin avec du bois ; donc je suis sûr que ma dame se contraindra (à m'aimer) si je veux croire en lui et faire tout ce qu'il commandera... avec lui, je suis certain que tous mes maux seront vengés [1]. »

Ce qui, chez les Provençaux, n'était au fond qu'une hyperbole littéraire, et n'avait que la valeur d'un lieu commun devient chez Jacopo da Lentino l'expression raffinée d'un sentiment profond et pur. La même idée se retrouve dans Rossetti. Malgré les félicités dont elle est entourée, la Damoiselle Élue n'est pas heureuse. Elle songe avec tristesse, mais une tristesse mêlée d'espoir, à l'aimé qu'elle a laissé sur la terre et elle ne goûtera un bonheur parfait que lorsqu'il l'aura rejointe.

« Je voudrais », dit-elle, « qu'il fût venu vers moi, car il viendra. N'ai-je pas prié dans le ciel ? Sur la terre, Seigneur, Seigneur, n'a-t-il pas prié ? et l'union de deux prières n'est-elle pas une force irrésistible ? Pourquoi donc aurais-je peur [2] ? »

La Damoiselle Élue fait alors un tableau de la vie qu'elle mènera au ciel auprès du bien-aimé sous la tutelle de Dieu et

---

(1) ... Antecrist sai ca de poder tan | que ben pot far sis vol aur fin de lenha : | doncx segurs soy que ma donaz destrenha ; | si vuelh creire ni far tot son coman ; | cab luy suy... sertz que totz mos mals revenha.

Manuscrit R. La Vallière.

(2) *" I wish that he were come to me,*
For he will come ", she said.
" Have I not prayed in Heaven ? — on earth
Lord, Lord, has he not prayed ?
Are not two prayers a perfect strength ?
And shall I feel afraid ? "

The Blessed Damozel.

de la Vierge Marie. Mais découragée par la longueur de l'attente, elle laisse tomber ses bras le long de la barrière d'or du ciel et pleure !

Avec quel transport de triomphante allégresse le bien-aimé sera accueilli par la bien-aimée au ciel, c'est ce que montre le poème *Staff and Scrip*. Un pauvre pélerin s'est mesuré avec le cruel ennemi de la reine Blanchelys. Il a été tué. La reine, touchée de son sacrifice, suspend, au-dessus de sa propre couche, le bâton et la besace de celui qui est mort pour elle. Pendant dix années, elle lui voue toutes ses pensées ; elle meurt à son tour et, lorsqu'elle le retrouve en Paradis, elle s'écrie :

« La lice est ouverte dans le ciel aujourd'hui. Les tentes resplendissent. Magnifique, ton bouclier est suspendu et personne pour te provoquer ! Les trompettes résonnent et proclament qu'elle est à toi [1]. »

Là ne s'arrête pas l'analogie entre les vieux poètes italiens et Dante Gabriel Rossetti ; comme ses ancêtres littéraires, le poète anglais conçoit le dieu Amour d'une façon toute réaliste. Chez maint écrivain italien, Amour est un personnage vivant sa vie propre ; il existe en dehors de ceux qu'il inspire. Pierre des Vignes est très-explicite sur ce point. Voici ce qu'il dit :

« Parce qu'Amour ne se peut voir et ne se touche pas sous une forme corporelle, maintes gens sont assez fous pour croire qu'Amour n'existe pas.

Mais pour peu qu'Amour fasse sentir dans le cœur des hommes

---

(1) *The lists are set in Heaven to-day,*
The bright pavilions shine ;
Fair hangs thy shield, and none gainsay ;
The trumpets sound in sign
That she is thine.

The Staff and Scrip.

son souverain pouvoir, force est de reconnaître sa valeur, plus encore que s'il était visible à nos regards.

Par quelle vertu l'aimant attire-t-il le fer, cela ne se voit pas ; mais il l'attire d'une façon irrésistible.

C'est cela qui m'amène à croire qu'Amour existe ; ce qui me donne grande assurance que, toujours, on le verra parmi les hommes [1]. »

Pour Dante, Amour est un corps, puisqu'il se meut ; il est homme, puisqu'il rit et parle.

« Je dis que je l'ai vu *venir* ; comme venir implique un changement de lieu et comme, selon le philosophe [2], changer de lieu est le propre des corps seuls, il ressort que je déclare avec raison qu'Amour est un corps. Je dis aussi qu'il riait et parlait ; ces actes sont particuliers à l'homme, le rire surtout ; d'où il suit que je déclare avec raison qu'il est homme [3]. » Dante croit devoir invoquer à l'appui de sa théorie le témoignage d'Ovide

---

(1) *Però ch'Amore non si può vedere,*
E non si tratta corporalmente ;
Manti ne son di sì folle sapere
Che credono ch'Amore sia niente.

Ma po' ch'Amor si face sentere
Dentro dal cor signoreggiar la gente,
Molto maggiore pregio de' avere
Che se'l vedesse visibilmente.

Per la virtute della calamita
Como lo ferro attrae, non si vede,
Ma sì lo tira signorevolmente.

E questa cosa a credere m'invita
Che Amore sia ; e dammi grande fede
Che tuttor fia veduto fra la gente.

(2) Aristote.
(3) Vita Nuova — Chap. XXV.

dont l'autorité en matière d'amour est, selon lui, incontestée.

Amour cause familièrement avec le poète. Il se prête à son humeur taciturne ou joyeuse. Il est le miroir de son âme. Ses attitudes sont diverses. Nous le voyons avec le cœur de Dante en sa main ; il porte Béatrice endormie enveloppée d'un manteau ; il a parfois l'apparence d'un jouvenceau vêtu de blanc qui, pensif, tient ses regards fixés sur Dante. En résumé, Amour ne se présente pas sous des traits immuables et conventionnels et, comme Eros et Cupidon, muni d'attributs invariables.

Rossetti voit dans Amour un messager envoyé spécialement pour suivre les pas du poète ; Amour partage sa vie et meurt avec lui parce qu'il lui serait impossible de s'attacher à un autre mortel. Comme chez les Italiens, il a tous les caractères d'un être humain.

« Je m'assis », écrit Rossetti, « avec l'amour près d'une source à la lisière d'un bois ; nous étions penchés sur l'eau, lui et moi. Il ne me parlait ni ne me regardait. Il toucha simplement son luth dans lequel résonnait le secret qu'il avait certainement à me dire. Seuls, nos yeux reflétés se rencontrèrent silencieusement dans l'onde à nos pieds et le son du luth se trouva être la voix passionnée que je connaissais et mes larmes coulèrent [1]. » Amour chante et pleure [2]. Lorsque l'image de la bien aimée

---

(1) *I sat with Love upon a woodside well,*
Leaning across the water, I and he ;
Nor ever did he speak nor looked at me,
But touched his lute wherein was audible
The certain secret thing he had to tell :
Only our mirrored eyes met silently
In the low wave ; and that sound came to be
The passionate voice I knew ; and my tears fell.

The House of Life — Willowwood I.

(2) Cf. The House of Life — Willowwood II.

qui se réfléchissait dans l'eau s'évanouit, le poète se penche et « comme je me penchais », dit-il, « j'eus conscience de sentir le visage d'Amour appuyé sur mon cou avec un gémissement de pitié généreuse, si bien que nos deux têtes s'unirent dans son auréole [1]. » Dans le *Stream's Secret*, lorsque le poète questionne le cours d'eau, il parle de l'amour comme d'un être réel et vivant :

« Dis-moi, Amour ne s'est-il pas penché bien bas à cette heure auprès de ta source lointaine, et là, n'a-t-il pas, envieux, dans ses doigts arrondis en forme de conque, dit la chose que j'aspire le plus à connaître, dans un murmure, ses boucles toute baignées dans ton onde et ses lèvres, d'un rouge rosé, tout humides [2] ? »

Telle est la conception à la fois idéaliste et réaliste de la poésie que Dante Gabriel Rossetti emprunte aux Italiens — dualité, à première vue, inexplicable, mais qui a sa raison d'être dans ce fait : l'exaltation de l'imagination développe, chez les mystiques, les facultés visuelles au point de donner de la consistance à l'essence immatérielle des êtres et des choses, au point de rapprocher, de confondre le réel et l'irréel. D'après ce qui précède, on constatera que l'amour du poète anglais pour le moyen âge s'est traduit jusqu'ici moins par l'évocation de

---

(1) *And as I leaned, I know I felt Love's face*
Pressed on my neck with moan of pity and grace
Till both our heads were in his aureole.

The House of Life — Willowwood IV.

(2) *Say, hath not Love leaned low*
This hour beside thy far well-head,
And there through jealous hollowed fingers said
The thing that most I long to know, —
Murmuring with curls all dabbled in thy flow
And washed lips rosy red ?

scènes médiévales que par la réincarnation en sa personne de l'*esprit* des Italiens du XIIIe siècle. En vérité Rossetti se montre à nous sous les traits d'un Italien qui, après un sommeil de plusieurs siècles, se serait réveillé sur le sol britannique, au cours du règne de la reine Victoria. Après la notation de faits préliminaires, nous chercherons à montrer comment l'influence de l'Italie se manifeste dans son œuvre artistique, comment Rossetti-poète se retrouve dans Rossetti-peintre.

V

L'art byzantin qui s'était implanté en Italie à la suite des soldats de Bélisaire, après avoir rayonné d'un vif éclat dans la mosaïque et la miniature était peu à peu tombé dans la convention d'un hiératisme rigide. Le clergé, comprenant quel secours le sentiment religieux pouvait trouver dans l'art, se montra l'adversaire résolu des Iconoclastes. Les papes Constantin et Grégoire II entrèrent en lutte ouverte avec les empereurs Philippicus Bardanes et Léon l'Isaurien qui s'étaient signalés par leur fureur dévastatrice. Grégoire III, Zacharias, Adrien Ier appelèrent d'Orient des artistes et leur confièrent la charge de décorer églises et monastères. Mais le second Concile de Nicée (787) tout en approuvant l'initiative des papes, réglementa l'activité des artistes au point de la paralyser. L'art byzantin s'immobilisa désormais dans la représentation de figures exemptes de vie. Il devint le prisonnier de formulaires qui arrêtèrent l'essor de l'imagination. Quand l'artiste voulait être expressif, il prêtait au Christ des traits durs et farouches. D'ailleurs la foi sombre des temps qui précédèrent immédiatement la naissance de saint François ne se figurait pas l'Homme-Dieu sous un aspect différent. L'influence du mendiant d'Assise fut aussi décisive sur l'art que sur la littérature. Aussi Margaritone d'Arezzo et Giunta Pisano sont-ils des attardés dans la tradition

byzantine quand, bien que postérieurs à saint François, ils donnent à Jésus-Christ une physionomie rébarbative.

La madone de Santa Maria Novella annonça l'aurore d'une d'une rénovation artistique. Quelque souplesse dans l'attitude et les plis de la robe et surtout une expression de douceur bienveillante, plus de fraîcheur dans le coloris remplirent d'admiration, d'enthousiasme même les contemporains du peintre Cimabue. Mais il appartenait à Giotto, en ne s'écartant plus de la route indiquée par son maître Cimabue, en développant les germes contenus et déjà presque éclos dans la Madone de Santa Maria Novella de balayer les derniers vestiges du formalisme byzantin. S'inspirant de saint François qui, dans l'imagination populaire, foulait du pied le sol et touchait du front les régions célestes, il sut opérer la fusion de l'idéal religieux et du sentiment de la réalité sans lequel l'art n'a aucune consistance. Ce ne sont plus les images renfrognées, repoussantes d'une religion cruelle ou de vagues abstractions, mais un Christ plein de mansuétude et des êtres bien vivants qu'il offre à la contemplation des foules. Le Nazaréen est le plus souvent un beau jeune homme tel qu'il apparaissait à Saint François, d'après le récit des *Fioretti*. Par leur caractère de haute spiritualité, les grands peintres de l'Italie médiévale sont des idéalistes. Leurs toiles ou leurs fresques sont l'expression éloquente de leur ferveur. Elles s'éclairent du rayonnement de la flamme mystique dont leur cœur est embrasé. Ce qui donne tant de prix à l'art des primitifs, c'est la sincérité du sentiment qui l'anime. Fra Angelico ne peignait pas la figure de Jésus-Christ sans être attendri jusqu'aux larmes. Les grands maîtres italiens réussissent, sans effort, à nous toucher et à éveiller en nous des émotions douces ou poignantes. Pour eux, l'exercice de l'art n'est pas un métier ; c'est l'accomplissement d'une mission qu'ils tiennent de Dieu même.

S'ils sont des idéalistes par les élans de leur foi, ils sont des réalistes par l'amour de la nature qui, de l'âme de saint François, a passé dans leur âme et leur fait rechercher la vérité du trait et du détail. Ils prennent pour modèle la vie même. Avec Cimabue, l'art commence à cesser d'être impersonnel. Giotto note avec franchise le trait individuel. Saint François nous est montré tantôt imberbe, tantôt avec de la barbe, suivant les phases de son existence. Ses traits s'accentuent à mesure qu'il avance en âge. Le frère Silvestre chassant les démons d'Arezzo donne l'impression d'un portrait d'après nature. Un geste expressif vient souligner et commenter le sentiment peint sur son visage. La physionomie du Christ et de la Vierge varie selon les circonstances. Le décor lui-même est réel.

Par l'addition d'un détail pittoresque ou familier dans les sujets les plus pathétiques, Giotto sait rendre plus frappante l'expression de la vérité. Dans les *Noces de Cana* un personnage ventru boit un grand verre de vin avec un plaisir non dissimulé ; dans le *Couronnement d'épines* un nègre vêtu de blanc se mêle à la foule des insulteurs du Christ ; dans la *Résurrection de Lazare* deux ouvriers s'empressent autour de la pierre du sépulcre ; des moines chantent à pleine voix dans la *célébration de la Noël* à Grecco ; dans les *Adieux de sainte Claire et de saint François*, un gamin grimpe à un arbre pour cueillir des fruits ou pour mieux voir ce qui se passe à ses pieds. La même note de simplicité familière se retrouve dans mainte composition italienne. Une scène des plus caractéristiques à cet égard est l'épisode de la vie de Noé où Benozzo Gozzoli représente le patriarche ivre et nu gisant à terre, raillé par ses fils tandis que des femmes s'enfuient ; parmi elles, il en est une qui jette un regard curieux à travers l'écartement de ses doigts.

Il a suffi à Giotto de retracer ce dont il était le témoin ou de

laisser son imagination se régler sur la nature pour ouvrir à l'art une voie nouvelle. Pour lui, pour tous les primitifs comme pour saint François d'Assise, la nature est l'universalité des êtres et des choses : c'est le monde extérieur dans sa totalité et dans son infinie variété. Tout, à leurs yeux, a une valeur et mérite d'être noté. De là la profusion de détails qui émaillent leurs œuvres. Ajoutons que les primitifs jettent sur les sujets qu'ils traitent l'éclat de couleurs franches qui contrastent d'une façon saisissante avec les tons verdâtres de l'école byzantine. Ruskin, dans son admiration pour Giotto, est allé jusqu'à écrire : « Giotto fut le fondateur de toutes les écoles coloristes de l'Italie ; personne après lui ne découvrit grand chose concernant le coloris » (Mornings in Florence).

Est-ce à dire que l'art des primitifs italiens ait atteint du premier coup la perfection technique et soit exempt de défauts ? Il y a certes parfois de la gaucherie dans l'exécution. La recherche de l'expression amène une certaine tension dans les traits des personnages ; l'audace de certains mouvements du corps humain fait quelquefois violence aux lois de l'anatomie. Les règles de la perspective ne sont pas toujours observées ; chez Giotto, par exemple, les fabriques sont trop exiguës. La lumière, principalement chez cet artiste, ne joue pas autour des figures de façon à leur donner tout le modelé désirable. Mais que sont ces traces d'inexpérience auprès des qualités de vie, de vérité, auprès des richesses d'imagination et de sensibilité dont l'œuvre des primitifs est remplie ? Il y a de la naïveté chez les trecentistes et aussi chez les quattrocentistes ; mais cette naïveté est l'indice même de leur sincérité, de leur candeur.

Tels sont, brièvement exposés, les caractères généraux de l'art italien médiéval. La double tendance idéaliste et réaliste se manifestera dans l'œuvre des maîtres qui illustrèrent l'Italie jusqu'à l'époque de la Renaissance. Chacun d'eux suivra en

toute indépendance et selon son propre tempérament la voie entr'ouverte par Cimabue et déblayée par Giotto. Un jour viendra où la perfection technique engendrera l'Académisme, où l'art parvenu avec Raphael au degré suprême du Beau, s'immobilisera dans les entraves d'un formulaire d'école qui est la négation de l'art original expressif et personnel.

VI

Nous avons laissé Dante Gabriel apprenti artiste à la *Royal Academy* en 1846. Quel était vers cette époque l'état de l'art britannique ? La tradition des grands portraitistes Reynolds, Romney, Raeburn, Lawrence était morte. Le paysage illustré par Gainsborough, Morland, Constable avait perdu de ses qualités de naturel sous le pinceau des Nasmyth, des Lee, des Stanfield. Turner, il est vrai, laissait dans l'histoire de la peinture anglaise l'éblouissante traînée de ses visions et de ses rêves de lumière ; mais il était tellement personnel que ses élèves sont plutôt des copistes que des disciples. Les peintres en faveur auprès du grand public étaient Frith, Maclise, Ward, Mulready. Se complaisant surtout dans l'exposé d'un *fait* matériel emprunté le plus souvent à un ouvrage littéraire, ils se préoccupaient peu de faire passer dans leur relation picturale de ce fait l'esprit qui avait animé le conteur ou le poète. Ils ne cherchaient guère à en retracer la physionomie morale. Aussi la pensée ou la sensibilité du spectateur, tant soit peu méditatif ou tant soit peu épris de poésie, se heurtait à la brutalité du fait et s'y blessait. Le genre anecdotique ne réussissait qu'à satisfaire le goût des bourgeois anglais ; il obtenait auprès d'eux un succès aussi facile qu'immédiat par son caractère superficiellement enjoué ou lourdement mélodramatique ; il ne lui était pas permis d'avoir de plus hautes ambitions.

D'autre part, l'art dans les écoles ne prend plus la nature

pour guide. Raphael et les maîtres de la Renaissance ont porté si haut la perfection technique que l'élève n'a rien de mieux à faire que de les imiter. L'application de règles rigoureuses et immuables, l'obéissance à un code de procédés factices, voilà à quoi se réduit l'étude de l'art. « La plupart des figures humaines », dit M. Robert de la Sizeranne, « ont des attitudes banales, filles du mannequin, sans modalité expressive ni vérité spécifique ni précision pittoresque, mises sur des fonds imaginés à l'atelier, accommodées de chic à la sauce académique, d'après des principes généraux, excellents en soi mais mal compris et paresseusement appliqués, se perdant, s'évanouissant dans des souvenirs de moins en moins lucides des beaux jours de Reynolds et de Gainsborough. » (La Peinture anglaise.)

S'étonnera-t-on que Rossetti en qui la lecture, l'étude et la traduction des poètes italiens avaient développé une tendance naturelle à l'Idéalisme et au mysticisme ait éprouvé un réel malaise en présence des manifestations de l'art britannique en honneur à l'époque de sa formation artistique ? S'étonnera-t-on que la copie servile de modèles dépourvus de vie ait infligé une véritable souffrance à son ardente imagination ? Si l'on se figure — et il sera aisé de se le figurer — le jeu incessant de ses affinités naturelles avec le génie de l'Italie médiévale, s'étonnera-t-on que Rossetti ait été transporté d'enthousiasme au spectacle des œuvres des trecentistes et des quattrocentistes qui offraient à son tempérament ce que ses contemporains ne lui donnaient pas ?

A l'atelier Cary, Rossetti s'était laissé rebuter par les travaux d'ordre technique auxquels l'assujettissait son professeur. Entre les exercices pratiques d'école et les rêves de beauté qu'il entrevoyait à travers ses lectures, il y avait un fossé insondable. « Pourquoi n'êtes-vous pas venu hier ? » lui dit un jour Cary. « J'ai eu un accès de paresse », lui répondit simplement le jeune

homme. Au cours de cet accès de paresse, il avait griffonné des poèmes. Dante Gabriel confessa plus tard à William Michael que toute tâche imposée lui était insupportable. « Ce que je *dois* faire est ce que je ne *puis* faire », dit-il. A la *Royal Academy*, il travailla indolemment. Il ne se pliait pas volontiers aux exigences de la copie d'après l'antique et l'étude de la perspective l'ennuyait. Entre temps, la vue de cartons exposés par Ford Madox Brown, dans Westminster Hall, et destinés à la décoration du Parlement, fait sur lui une impression profonde. Il sollicite et obtient l'honneur de devenir l'élève de ce peintre qui, d'Anvers où il avait étudié les primitifs flamands sous la direction de Wappers, avait apporté en Angleterre une note artistique toute nouvelle. Ce qui le frappe spécialement, c'est l'accent d'émotion austère et réfléchie qui caractérise, c'est l'accent de vérité qui distingue l'œuvre de Madox Brown. Celui-ci juge indispensable de refaire l'éducation artistique de son élève ; il l'astreint à la représentation de cruches et de boîtes de conserves. Rossetti ne tarde pas à s'affranchir de la discipline rigoureuse de son maître. Une circonstance fortuite fixe à jamais son idéal encore flottant. Ses regards tombent un jour sur une collection de gravures représentant les scènes bibliques peintes à la fresque par Benozzo Gozzoli au Campo Santo de Pise. Son enthousiasme est à son comble. Deux de ses camarades de la *Royal Academy*, William Holman Hunt et John Everett Millais le partagent. Il est immédiatement procédé à la fondation d'une association artistique qui portera le nom de *Preraphaelite Brotherhood*. Les trois jeunes gens s'adjoignent deux peintres, James Collinson et Frederick George Stephens, le sculpteur Thomas Woolner et William Michael Rossetti qui fut fait le secrétaire de la *Confrérie*. Ford Madox Brown refuse de faire partie du groupe bien qu'il partage les vues des jeunes artistes ; il les encourage dans la poursuite de leur idéal,

mais tient à conserver sa liberté d'action. Les fresques de Benozzo Gozzoli, l'étude des primitifs italiens affermissent en Rossetti le dessein de réformer l'art britannique. Il ne peut se familiariser qu'avec un nombre restreint d'originaux, mais de ce qu'il voit il sait extraire la substance ; l'esprit de divination fait le reste.

Dans leur ardeur rénovatrice, les membres de la Confrérie prennent la résolution de publier une revue où seront exposés les principes directeurs de leur art. Le premier numéro paraît au mois de janvier 1850 sous le titre de *The Germ*. *The Germ* renferme, à côté d'articles didactiques, des dessins, des eaux-fortes, et des œuvres littéraires aussi. Le poète Bell Scott, miss Christina Rossetti, Coventry Patmore y collaborent. Dante Gabriel lui-même y insère *Hand and Soul* et, entre autres poèmes, *The Blessed Damozel*, *My Sister's Sleep*. Au troisième numéro, le titre est modifié et remplacé par *Art and Poetry*. Il y a dans ce second titre l'affirmation que la Poésie et l'Art ne sauraient s'isoler et se confiner jalousement dans leur domaine respectif. L'une est la sœur de l'autre. A l'instar de maint Italien du moyen âge, Rossetti cultiva l'art et la poésie. Chacun des membres de la Confrérie travaille avec entrain et joie à la publication de la revue ; mais le défaut d'argent porte un coup mortel à l'organe du Préraphaélisme qui cesse de voir le jour au quatrième numéro. Les réformateurs se trouvent dans l'impossibilité de développer tout au long leur programme. Le Préraphaélisme était alors en pleine lutte avec les traditions académiques. Millais avait exposé son *Isabella or The Pot of Basil*, œuvre inspirée de Keats qui lui-même avait tiré le sujet de son poème de Boccace. Holman Hunt avait donné son *Rienzi* jurant de venger son frère assassiné et Rossetti *The Girlhood of Mary Virgin*. Les toiles des trois artistes furent d'abord assez favorablement accueillies. Ils avaient discrètement inscrit dans un coin de leur tableau les trois lettres P. R. B., initiales de *Pre*

Raphaelite Brotherhood. Quand le mystère qui planait sur ces lettres fut éclairci et divulgué, le *Times*, l'*Athenaeum* attaquèrent violemment la Confrérie. L'issue de la lutte paraissait très incertaine lorsque Ruskin, qui exerçait une véritable dictature dans le monde artistique, sortit de sa retraite de Denmark Hill, prit en main la cause des jeunes réformateurs et, par la publication dans le *Times* même de deux lettres éloquentes (13 et 30 mai 1851), assura, auprès du grand public tout au moins, la victoire des Préraphaélites et, partant, de Dante Gabriel Rossetti, le fondateur, l'âme de la Confrérie.

Mansell

HOW THEY MET THEMSELVES

VII

Au milieu des manifestations si diverses pourtant de l'art britannique, mainte œuvre de Rossetti, à ne considérer que le sujet traité, offre un aspect très spécial. L'observateur le moins averti constate sans effort dans quelle large mesure l'art britannique s'abreuve aux sources nationales. Incalculable en effet est le nombre des toiles retraçant les grandeurs de la patrie, glorifiant les hommes d'État, les soldats, les marins qui ont le plus travaillé à la puissance de notre voisine d'Outre-Manche, ainsi que les femmes dont le charme, dont la beauté rayonnèrent sur la société anglaise. Les tableaux de Reynolds, de Gainsborough, de Rommey, de Raeburn, de Hoppner, de Lawrence sont des pages illustrées de l'histoire de l'Angleterre. Gainsborough, Constable nous font admirer les richesses de la campagne anglaise, l'opulence de ses arbres touffus ; ils nous font sentir la fraîcheur de ses verdoyantes prairies et de ses épais ombrages. Il est permis de rattacher au genre national les scènes tirées de pièces de théâtre et de romans célèbres. Rossetti, lui, est, en mainte circonstance, le tributaire de l'Italie. Son imagination est tout imprégnée d'italianisme, quand il compose *Morning Music*, aquarelle où une grande dame, à l'abondante chevelure d'or, est coiffée par sa camériste, tandis qu'un troubadour,

dans une attitude souple et un peu nonchalante, fait vibrer son luth. Pour sa *Veronica Veronese*, il s'inspire d'un passage des lettres de Girolama Ridolfi, transcrit sur le cadre du tableau : « Se penchant vivement, Veronica jeta les premières notes sur la feuille vierge. Ensuite elle prit l'archet du violon pour réaliser son rêve ; mais avant de décrocher l'instrument, elle resta quelques instants immobile en écoutant l'oiseau inspirateur, pendant que sa main gauche errait sur les cordes, cherchant le motif suprême encore éloigné. C'était le mariage des voix de la nature et de l'âme, — l'aube d'une création mystique. » D'après la *Canzone* de Fazio degli Uberti, Dante Gabriel commente, à deux reprises, en 1856, à l'aquarelle, en 1864, au crayon ces vers que le poète applique à Angelo de Verone :

" Io miro i crespi ed i biondi capegli
Dei quali ha fatta per me rete Amore. "

Il emprunte à Boccace le sujet de *Fiammetta* écartant de sa main la branche de pommier chargée de fleurs, ainsi que le thème de son petit tableau à l'huile la *Bocca Bacciata*. Lucrezia Borgia tente son pinceau d'aquarelliste en 1851, en 1862 et enfin en 1863. Dante surtout est mis à contribution. D'après le Florentin, Rossetti compose en 1849-1850 son triptyque au crayon *Dante et Béatrice* : à droite, c'est la rencontre du poète et de la jeune fille dont le salut fait trembler d'émotion l'auteur de la *Vita Nuova* :

" E cui la saluta fa tremar lo core ".

A gauche, Dante et Béatrice viennent au devant l'un de l'autre au Paradis dans un champ de lis. Au milieu, une figure de l'Amour tenant dans la main droite une torche renversée et dans la main gauche un cadran sur lequel sont inscrites l'heure et la date

de la mort de Béatrice, 9 juin 1290. Au sommet du panneau central, ces mots :

" *Ita n'è Beatrice in alto cielo* ".

au bas :

" *Ed ha lasciato Amor meco dolente* ".

Rossetti nous présente Dante surpris pendant qu'il dessinait un ange pour Béatrice (1853) ; ainsi s'exprime le poète italien : « Le iour anniversaire qui achevait l'année où cette dame fut admise parmi les citoyens de la vie éternelle, assis seul et plein de son souvenir, je dessinais un ange sur certaines tablettes et pendant que je dessinais, je tournai les yeux et je vis, se tenant près de moi, des hommes qu'il convenait d'accueillir avec courtoisie. Ils observaient ce que je faisais. J'appris par la suite qu'ils étaient là depuis un instant sans que je les eusse aperçus. A leur vue, je me levai et, en les saluant, je leur dis : « Quelqu'un d'autre était avec moi. » (Vita Nuova.) C'est le *Dante's Dream* où sont retracés tous les détails funèbres de la mort de Béatrice tels qu'ils sont apparus en songe à l'auteur de la *Vita Nuova* : « Et alors il me sembla, écrit celui-ci, que mon cœur où il y avait tant d'amour me disait : « il est vrai que notre dame gît inanimée et je crus marcher pour aller voir ce corps qui avait abrité cette âme bienheureuse si noble et mon imagination fut si forte que cette femme m'apparut morte en effet ; des femmes lui couvraient la tête d'un voile ! » C'est la *Beata Beatrix*. Béatrice est en extase au moment où lui est révélé le mystère de son existence future. A travers ses paupières closes, elle est consciente du monde nouveau où elle doit séjourner. Ce tableau célèbre est le commentaire de ces paroles par lesquelles se termine la *Vita Nuova* : « quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui qui est per

omnia sæcula benedictus. Amen [1] ! » C'est la *Donna della Finestra*. La *Donna della Finestra* est cette dame qui voyant passer Dante accablé de douleur, après la mort de Béatrice, jeta sur lui un regard si pitoyable que « toute la pitié, dit le poète, semblait amassée en elle. » — C'est la *Pia* dont il est question dans le *Purgatorio*. Reléguée par son mari, Nello della Pietra da Siena, dans une forteresse de la Maremme, elle est morte de la malaria dans la fleur de l'âge. Elle aborde Dante au Purgatoire par ces mots qui sont le thème du tableau de Rossetti :

« *Souviens-toi de moi qui suis la Pia.*
Sienne me fit ; la Maremme me défit
Il le sait celui qui, naguère
en m'épousant, a mis à mon doigt son anneau de pierreries [2].

Pour clore, en l'abrégeant d'ailleurs, l'énumération des œuvres pour lesquelles Rossetti est le tributaire des Italiens, nous citerons *Francesca da Rimini*, aquarelle où Paolo et Francesca sont surpris dans l'ardeur du baiser d'amour par le seigneur de Rimini (1854). Les aventures des deux amants immortalisés par Dante devaient être à nouveau le sujet d'un triptyque (1862) qui compte parmi les meilleures œuvres du maître.

Sous l'influence de sa nature, de ses lectures, de ses études, de son admiration passionnée pour les trecentistes et les quattrocentistes dont les œuvres sont presque exclusivement des témoignages d'une foi ardente, Rossetti se sentit poussé vers la repré-

---

(1) La bienheureuse Béatrice qui contemple glorieusement en face celui qui est per omnia sæcula benedictus. Amen !

(2) *Ricorditi di me che son la Pia.*
Siena me fé, disfecemi Maremma ;
Salsi colui che inanellata pria
Disposando m'avea colla sua gemma.

Canto V.

sentation des scènes de la vie de la Vierge. C'était là un fait nouveau dans les annales de l'art britannique. L'apparition de compositions d'essence romaine, dont chacune est un tribut d'hommage du peintre à la mère du Christ, avait l'allure d'une manifestation d'art insolite à une époque où le protestantisme anglais se montrait plus ombrageux que de nos jours. Mentionnons, entre autres, *the Girlhood of Mary Virgin*, *Ecce Ancilla Domini*, *the Sprinkling of Blood on the Lintels* où nous voyons Marie ramassant les herbes amères pour la Pâque, *Bethleem Gate*, aquarelle où la Vierge échappe, sous la conduite d'un ange, au massacre des Innocents avec Jésus dans les bras et Joseph à sa suite, le triptyque de la cathédrale de Llandaff, une *Annonciation* en deux panneaux placés dans l'église Saint-Martin à Scarborough.

Ce n'est pas tant à cause du choix de ses sujets que par l'esprit qui les anime que Rossetti s'est fait une place à part dans l'histoire de la peinture anglaise. Les premiers tableaux qu'il exposa dans le feu de la bataille préraphaélite, *The Girlhood of Mary Virgin*, *Ecce Ancilla Domini*, contrastent d'une façon saisissante avec les toiles qui flattaient alors le goût du gros public. Avec Rossetti, l'art s'immatérialise dans la fixation graphique d'un rêve, dans l'expression d'une émotion. A l'exemple des primitifs, Rossetti transporte l'art dans le domaine de l'imagination et de la sensibilité. Ces deux facultés revêtent des aspects divers suivant le caractère du sujet ; l'une a quelquefois le pas sur l'autre ; mais elles coexistent toujours ; elles marquent toutes les compositions de Rossetti de leur empreinte. Ainsi que dans ses poèmes, le sentiment se spiritualise dans son triptyque *Dante and Beatrice*, et principalement dans *Dante's Dream* où Béatrice nous apparaît comme une créature d'essence supérieure ; il s'imprègne de mysticisme dans la *Beata Beatrix* où l'héroïne de la *Vita Nuova*, transfigurée par une vision céleste,

est soulevée dans son extase jusqu'au royaume des félicités éternelles. Rossetti sait traduire le sentiment de mystique adoration qui anime Dante à l'égard de Béatrice. Il sait donner aux traits du poète italien une expression austèrement tendre, saintement amoureuse, conforme à la vérité littéraire.

Rossetti était qualifié pour aborder les sujets religieux. Il les traite avec un pieux respect. Le panneau central du triptyque de la cathédrale de Llandaff est caractéristique. Il y a dans l'attitude du roi et de l'ange agenouillés, dans la physionomie des personnages groupés autour de la Vierge, les marques d'un recueillement qui communique à l'âme du spectateur un sentiment de pieuse émotion. Dans son tableau *the Girlhood of Mary Virgin*, le peintre réussit à éclairer le regard de Marie des reflets d'une pensée qui va se perdre dans l'infini. Devant ce tableau, on songe, malgré soi, à Filippino Lippi, « penseur méditatif et rêveur comme son maître Botticelli, toujours épris, comme lui, d'un idéal rare et supérieur ». (G. Lafenestre, *La Peinture italienne.)*

Animé de l'esprit chrétien, Rossetti fournit à son ami William Morris, fondateur d'une manufacture de décoration, des cartons de vitraux destinés à orner les églises. Si l'on compare les verrières de Rossetti à celles que Reynolds exécuta pour la chapelle de New College à Oxford, on est amené à constater que les premières, s'harmonisant avec l'architecture et l'atmosphère ecclésiastiques, sont la traduction d'un état d'âme indiscutablement religieux tandis que les secondes sont, avant tout, des chefs-d'œuvre d'élégance — mais de cette élégance profane particulière aux compositions du XVIIIe siècle.

VIII

Ce qui avait au plus haut degré provoqué l'enthousiasme de Rossetti à la vue des primitifs italiens, c'est l'accent de vérité qui se dégage de leurs œuvres. Disciples conscients ou inconscients de saint François d'Assise, ils aimaient la nature et ils la prirent pour modèle. Ainsi feraient les Préraphaélites anglais. Le sous-titre du *Germ*, « *Thoughts towards Nature in Poetry* » et le titre modifié de cette publication *Art and Poetry : Being thoughts towards Nature conducted principally by Artists* ont l'aspect et la valeur d'un programme. « L'objet que nous avions en vue en écrivant sur l'art », dit John Seward, pseudonyme de Frederick George Stephens, « a été de nous efforcer d'encourager, d'obliger l'artiste à faire acte d'adhésion complète à la simplicité de la nature et aussi d'attirer l'attention, comme moyen auxiliaire, sur le nombre relativement faible des œuvres d'art produites dans cet esprit. » Les Préraphaélites anglais se défendront d'être des imitateurs serviles des primitifs, mais ils prendront pour guides les principes mêmes que les vieux peintres italiens ont suivis, dès qu'ils eurent acquis la simple faculté de représenter un objet fidèlement. « Ces principes, nous les faisons revivre, non d'après eux, bien qu'à leur exemple, mais d'après la nature elle-même. » Arrière donc les modèles sans vie propre. Les Italiens avaient pris des contemporains

pour modèles. Botticelli en effet représenta le vieux *Cosmo di Medici* sous les traits du plus vieux des rois dans l'*Adoration des Mages*. Filippino Lippi, dans la scène du jeune homme ressuscité, fit le portrait du peintre Granacci, de Tommaso Loderini, le père du dernier Gonfalonier de la république florentine. Conformément au précepte formulé par la Confrérie des Préraphaélites, Rossetti fit poser sa mère et sa sœur Christina pour son tableau *The Girlhood of Mary Virgin*. Sainte Anne est figurée par la première.

Miss Siddall, jeune modiste d'une grande beauté qui devint sa femme en 1860 et Mrs William Morris furent ses modèles habituels. La *Beata Beatrix* nous présente les traits de Mrs Rossetti. En même temps, l'artiste s'installe en plein air avec sa palette et ses pinceaux.

Avant tout, Rossetti et les membres de la Confrérie recherchent le trait expressif en dehors de traditions qui, selon eux, reposent sur la conception d'un idéal de pure convention. Les maîtres de la Renaissance avaient créé un type de beauté angélique régulière et uniforme où flottaient des souvenirs de l'antiquité païenne. Plus tard les anges offrirent l'aspect de jolies poupées joufflues sans bras ni corps. Rossetti leur rend la variété du geste en même temps que le naturel dans le maintien ; les dépouillant même parfois de leurs ailes, il fait d'eux les frères des créatures terrestres.

La tradition, depuis la Renaissance, voulait que la Vierge fût le plus souvent dans l'attitude de la prière et de l'adoration. Rossetti, dans l'*Ecce Ancilla Domini*, nous montre Marie sous les traits d'une jeune fille apeurée, consciente de la grandeur du rôle auguste pour lequel elle a été choisie par Dieu entre toutes les femmes. Volontairement ou involontairement, l'artiste s'est rapproché de la représentation de la Vierge dans la fresque de l'Arena de Padoue. On pourrait croire qu'il s'est inspiré de

Mansell

BEATA BEATRIX

ce passage des Méditations du Pseudo-Bonaventure : « Et comme la Vierge humble et timide, le visage tout confus, surprise par l'ange, comprend enfin la vérité du message qui lui est transmis, voici qu'elle plie les genoux et qu'elle joint les mains en disant : « Fiat mihi secundum verbum tuum ! » *(Meditationes vitæ Christi.* Ed. Peltier, vol. XII. C. IV.) Il serait possible de constater encore quelque analogie entre l'esprit qui anime Dante Gabriel d'une part, et, d'autre part, Lippo Memmi et Simone Martini dans la scène de l'Annonciation. Les Vierges de Rossetti diffèrent les unes des autres. Selon les circonstances, Marie est rêveuse ou craintive ou angoissée, ou recueillie ou sereine. Par là s'affirme le réalisme de Rossetti. Il s'accentue et le parti-pris de l'artiste de rompre avec la tradition qui remonte à la Renaissance se manifeste avec plus de force encore, quand il nous présente la Vierge vaquant à des occupations manuelles : Marie brode en compagnie de sainte Anne. Les Préraphaélites anglais eurent le constant souci d'interpréter les scènes de l'Écriture sainte dans un esprit de simplicité familière plus conforme, selon eux, à la vérité, exprimée avec tant de candeur par les trécentistes et les quattrocentistes, que les créations solennelles des imitateurs de Raphael. Dans le tableau de Millais *Christ among his parents*, Jésus se blesse avec des tenailles. C'est cette conception artistique qui excita la colère et l'indignation de Charles Dickens. Dickens déclara que rien ne lui paraissait plus révoltant que l'œuvre de Millais. *(Household words*, 15 juin 1850.) La simplicité s'allie à l'intensité du sentiment religieux dans le tableau devenu populaire de Holman Hunt *The Light of the World*, commentaire d'un passage de l'Écriture où le Christ, portant une lanterne, frappe à une porte. Rossetti jette même une note enjouée dans une scène biblique. Dans le vitrail de l'église Saint-Martin de Scarborough, *Adam in Paradise before the Fall*, Adam, à l'ombre d'un arbre, chatouille

de son pied un ours couché sur le dos et s'amuse des contorsions de l'animal.

Rossetti se montre réaliste encore, à la façon des primitifs, dans sa préoccupation de reproduire par le pinceau ou le crayon tous les détails qu'offre la contemplation de la Nature. L'artiste, pensait-il, n'a pas à opérer un choix dans ce qu'elle présente à son admiration.

Quelle joie éprouvèrent les membres de la Confrérie préraphaélite quand ils eurent connaissance de ces lignes des *Modern Painters* où Ruskin, dès 1843, indiquait aux apprentis de l'art la route à suivre ! « Les jeunes artistes doivent aller à la Nature en toute sincérité de cœur et marcher en sa compagnie avec une laborieuse confiance, n'ayant d'autre souci que de pénétrer le mieux possible ses intentions et de se rappeler ses leçons sans rien rejeter, sans rien choisir, sans rien dédaigner, dans la croyance que tout est bien et bon et fécond en joies dans le vrai [1]. »

Le souci du détail se remarque dans une foule d'œuvres de Rossetti, tant dans celles composées en dehors de l'influence directe de l'Italie telles que *King Arthur's Tomb*, *The Beloved*, *Rosa Triplex*, *The Sea-Spell*, *The Day-Dream*, que dans *Francesca da Rimini*, *Dante's Dream*, *The Salutation of Beatrice in Paradise*. Holman Hunt restera fidèle au procédé du « bit by bit » consistant à couvrir une toile morceau par morceau ; ce qui donne à ses tableaux l'aspect d'une mosaïque. Millais se fait un devoir, dans la phase préraphaélite de sa carrrière, de ne rien omettre de ce que son œil perçoit. *Ophelia*, *The Vale of Rest* en témoi-

---

(1) They should go to Nature in all singleness of heart and walk with her laboriously and trustingly, having no other thoughts but how best to penetrate her meaning and remember her instruction; rejecting nothing, selecting nothing and scorning nothing; believing all things to be right and good and rejoicing always in the truth.

gnent. Edmond About s'exprime ainsi à son sujet : « Ses tableaux exécutés avec une conscience toute britannique reproduisent non seulement le modèle et la couleur des chairs, mais jusqu'au grain des étoffes. Le marchand qui a vendu le drap reconnaîtrait la qualité de ses tissus ; le mouton qui a fourni la laine retrouverait la nature de sa toison. »

Quant à Rossetti, il est quelque peu flottant dans l'application de ses théories réalistes.

En 1859, dans une lettre adressée à Bell Scott le 13 novembre, Rossetti se déclarait décidé à réagir contre ce qu'il considérait comme son défaut habituel : *the stippling on the flesh*, le pointillisme des chairs. Dans le paragraphe cité par nous des *Modern Painters*, Ruskin lui-même tempérait le caractère absolu de ses préceptes en disant : « Lorsque la mémoire des jeunes artistes sera meublée, leur imagination nourrie, et leur main affermie, qu'ils prennent alors l'écarlate et l'or, qu'ils lâchent la bride à leur fantaisie et nous montrent ce qu'ils ont dans la tête. Nous les suivrons partout où il leur plaira de nous conduire ; nous ne leur créerons aucun obstacle, car ils sont nos maîtres et dignes de l'être [1]. »

Holman Hunt lui-même, retraçant dans la *Contemporary Review* l'histoire de la Confrérie des Préraphaélites, s'exprime ainsi : « En convenant qu'il fallait apporter le maximum de soin dans l'exécution de nos premiers tableaux, nous n'avons jamais eu d'autre intention que celle-ci : que cette manière de faire était essentielle pour l'éducation de l'œil et de la main

---

(1) When their memories are stored and their imaginations fed and their hands firm, let them take up the scarlet and the gold, give the reins to their fancy, and show us what their heads are made of. We will follow them wherever they choose to lead ; we will check at nothing ; they are then our masters, and are fit to be so.

du jeune artiste [1]. » Les esprits malicieux diront peut-être que Holman Hunt fut pendant tout le cours de sa longue existence un jeune artiste.

---

(1) " In agreeing to use the utmost elaboration in painting our first pictures, we never meant more than that the practice was essential for training the eye and hand of the young artist. "

IX

Grâce au symbolisme, le réalisme de Rossetti reste idéaliste. Par l'évocation symbolique, l'objet tangible prend une vie qui lui est propre. Son enveloppe extérieure cache un sentiment ou une idée morale que le poète ou l'artiste découvre sans le moindre effort, comme un musicien dont l'oreille est très-exercée perçoit sans difficulté les harmoniques d'un son fondamental. Le symbolisme est aussi vieux que les religions, que les civilisations ; il n'est pas particulier aux Italiens, mais leur mysticisme est un terrain très favorable à son éclosion. Nous avons vu plus haut comment, d'après Thomas de Celano, rien n'existait en ce monde qui n'eût pour saint François d'Assise une signification symbolique. Dante est, à cet égard, animé du même esprit que le Poverello. Relever les symboles que renferme l'œuvre du poète, c'est en faire la revue complète. Les trois grandes divisions de la *Divina Commedia* sont elles-mêmes la représentation figurée de trois grandes idées morales. Rossetti, plusieurs siècles plus tard, se montrera l'héritier de saint François d'Assise et de son glorieux ancêtre poétique. Il ne faut pas compter cependant trouver dans le symbolisme du peintre-poète anglais la profondeur et la portée morales qui caractérisent celui de Dante. Le symbolisme chez Rossetti n'est le plus souvent qu'un mode d'expression de ses facultés sensitives et que le prolongement de ses réalisations esthétiques.

On se rappelle que, devant le char triomphal de l'Église, dans le *Purgatorio*, sont sept arbres d'or représentant les dons de l'esprit. Sept femmes accompagnent le cortège ; ce sont les trois vertus théologales et les quatre vertus cardinales. Ailleurs, nous voyons les sept étoiles figurant les mêmes vertus scintiller au plus haut des cieux. Le sens mystique attribué par Dante au nombre sept est, on le sait, d'origine biblique. C'est à la mythologie astrale qui a pris naissance chez les Babyloniens que le nombre sept est redevable de son caractère sacré. (Cf. Winckler, *Himmels und Weltenbild der Babylonien.)*. Ce nombre joue un rôle prépondérant particulièrement dans l'Apocalypse. Comme le Florentin, Rossetti lui donne une signification mystique. La Damoiselle Élue a sept étoiles dans les cheveux. — Le poète anglais fait allusion à la musique des sphères dont il est si souvent question dans l'œuvre de Dante. Cette musique des sphères est le symbole de l'harmonie universelle. « Et maintenant elle (la Damoiselle Élue) parla comme lorsque les étoiles chantaient dans leurs sphères [1] », dit Rossetti. Dans le poème *Dante at Verona*, Dante Gabriel s'exprime ainsi : « A chaque heure, tandis que la vision passait, Dante entendit l'harmonie pleine des neuf sphères qui vibraient [2]. »

Dans le *Stream's Secret*, le ruisseau n'est pas un objet dépourvu de vie : un esprit y réside qui s'identifie avec lui. Cet esprit a prêté l'oreille aux révélations qu'a faites Amour à l'endroit où la voix du ruisseau est le plus retentissante, afin qu'Amour ne puisse être entendu de quiconque à l'entour. Le poète cherche

---

(1) *... And now she spoke as when*
The stars sang in their spheres.

(2) *Each hour, as the vision passed,*
He heard the utter harmony
Of the nine trembling spheres.

à arracher son secret au ruisseau ; mais le vagabond au doux murmure poursuit sa course, insensible aux supplications et aux larmes de l'amoureux. C'est le drame des amours de l'homme qui se déroule avec le cours du ruisseau argenté. Dans le *Portrait*, la notation imprécise des détails au milieu desquels apparaît comme enchâssée la bien-aimée n'est autre chose que le rappel d'impressions vagues et lointaines que l'amoureux conserve pieusement dans son cœur. Les souvenirs flottent autour de la jeune femme et l'enveloppent de leur charme, de ce charme mystérieux propre aux choses anciennes à jamais disparues.

Dans ses œuvres artistiques comme dans ses poèmes, Rossetti donne aux choses une valeur symbolique. Le feuillage disposé en forme de croix dans *The Girlhood of Mary Virgin* accentue la sainteté du sujet. Les lis épars dans mainte toile de Dante Gabriel proclament la pureté, la chasteté des personnages. Dans la *Beata Beatrix*, les pavots évoquent l'idée de la mort ; dans la *Donna della Finestra*, la présence du figuier est, selon nous, une allusion au figuier qui abrita Romulus et Rémus et que les Romains devaient immédiatement remplacer dès qu'il venait à mourir. Le sycomore du *Day Dream* est l'emblème des rêveries mélancoliques. Les personnages eux-mêmes des tableaux de Rossetti ont une valeur symbolique. Dans les panneaux latéraux du triptyque de Llandaff, le roi David résume en lui tous les grands de la terre, le berger, les gens d'humble condition communiant ensemble dans un même sentiment de foi. Les anges de l'*Astarte Syriaca*, de la *Bella Mano* rappellent l'essence divine de la Beauté. *Monna Vanna* est le symbole de la grâce physique ; *Sibylla Palmifera*, de la beauté intellectuelle ; *Lady Lilith*, des instincts sensuels ; *Venus Verticordia*, *Astarte Syriaca*, de la souveraineté de l'amour, l'une tyrannique et capricieuse, l'autre sereine et mystérieuse ; *The Sea-Spell*, de l'attrait de la Femme représentée sous les traits d'une sirène.

Il n'est pas un tableau, pas une aquarelle, pas un dessin de Rossetti qui ne soit la traduction d'un rêve poétique. Mainte de ses œuvres artistiques d'ailleurs est le complément d'un poème ou bien a un poème pour commentaire. Le symbolisme est tout à fait conforme à l'esprit de la Confrérie des Préraphaélites : « L'art aurait cessé d'offrir le plus léger intérêt pour aucun de nous trois », a écrit Holman Hunt en parlant de Rossetti, de Millais et de lui-même, « si notre seul but avait été la notation laborieuse ou non d'un fait naturel ». Holman Hunt va même jusqu'à protester contre la qualité de réalistes qui avait été attribuée aux membres de la Confrérie. A vrai dire, Rossetti, Millais et Holman Hunt, Rossetti principalement, sont bien plutôt des idéalistes que des réalistes.

Chez les primitifs italiens, l'Idéalisme et le Réalisme vivent côte à côte dans des conditions d'équilibre parfait. Il n'en est pas de même chez Rossetti : l'idéalisme déborde sur le réalisme. Il n'est pas dans ses tableaux un seul détail qui ne soit subordonné à un mouvement de son âme ou à une opération de son imagination. Rossetti se soumit-il toujours au principe qu'il préconisa, de ne peindre que les yeux fixés sur la réalité ? Ce serait mal le connaître que de le croire capable d'une inflexible rigidité dans l'observance du précepte dont il faisait la condition de la vérité artistique. Son imagination l'emporta bien souvent au delà de la ligne de conduite qu'il traça aux autres. De fréquents repentirs le poussaient à de fréquentes retouches et le mettaient dans l'obligation de se passer de modèle. L'imagination chez Rossetti est si forte qu'il lui arriva de représenter des objets qui n'existent pas : témoin certaines fleurs étranges qui ne sauraient trouver place dans aucune classification et ne croissent, selon Wilfred B. Shaw (cf. Rossetti and Botticelli), que dans « les bosquets où se tient Dame Marie. » Rossetti encourt donc parfois le reproche qu'il adressait aux maîtres

de l'école classique d'*arranger* la réalité d'après les données arbitraires et capricieuses d'un idéal préconçu.

L'idéalisation des données de la nature, chez Rossetti, avait frappé les critiques qui s'étaient montrés sévères pour les premières manifestations artistiques de la Confrérie des Préraphaélites. Le *Times* constatait, dès l'apparition du premier tableau de Dante Gabriel, qu'il était l'œuvre d'un vrai poète. La *Quarterly Review* reconnaissait que l'art de Rossetti n'était pas l'esclave de la matière, mais séduisait plus par le caractère intellectuel de ses images que par une rigoureuse représentation des faits. La traduction d'une idée poétique, ajoutait la revue, plutôt qu'une exécution mécanique, est le but principal de Rossetti. Elle lui en faisait un mérite.

X

Si nous étudions l'homme chez Dante Gabriel Rossetti, nous sommes amenés à relever certains traits physiques et moraux qui décèlent une nature plus méridionale qu'anglo-saxonne. William Michael déclare que l'aspect extérieur de son frère était, à ses yeux, plus italien qu'anglais. (Preface to D. G. Rossetti's poetical works.) Sans vouloir, à tout prix, voir dans tous les traits du peintre-poète la marque d'une nature étrangère à la Grande-Bretagne, il est permis de penser que son teint olivâtre, clair et chaud, « si différent de celui d'un Anglais brun » *(Memorials of Edward Burne-Jones)*, la couleur sombre de ses cheveux, quelque peu soyeux, la forme légèrement aquiline de son nez le rapprochent plus du type italien que du type anglais classique.

Au moral, Rossetti était d'une impulsivité qui, d'une façon générale, n'est pas une des caractéristiques du tempérament britannique. Un jour, il se promenait aux environs d'Upton avec Mr et Mrs William Morris; des enfants chantaient un hymne dans une école de village ; à peine le dernier verset était-il achevé que Rossetti surgit à la fenêtre et cria « Amen » d'une voix tonitruante. Mr et Mrs William Morris qui l'accompagnaient s'enfuirent choqués, scandalisés. Une autre fois, il vit, assise à une table de restaurant, une jeune paysanne ; s'approchant d'elle, il saisit sa chevelure d'un geste rapide. « Je voulais voir comment étaient vos cheveux », dit-il simplement à la paysanne effarouchée. Qui ne connaît la manifestation de désespoir à

laquelle il se livra à la mort, d'ailleurs tragique, de sa femme, survenue, en 1862, à Chatham Place ? C'est un des exemples les plus curieux de cette « impulsivité irrésistible dans les moments de paroxysme », qui est, selon Alfred Fouillée, un des traits du tempérament italien. *(Esquisse psychologique des peuples européens)*. Mrs Rossetti s'était empoisonnée en avalant une dose trop forte de laudanum, voulant calmer ses douleurs de tête. Affolé, Rossetti jeta dans le cercueil de la malheureuse femme un recueil manuscrit de poèmes et, le même jour, le cercueil fut enfoui dans le cimetière de Highgate. Madox Brown, à qui Rossetti raconta son acte, n'osa pas faire entendre de remontrances. Ce qui devait arriver arriva. Rossetti regretta son mouvement irréfléchi. Il s'efforça de reconstituer son œuvre de mémoire, mais n'y put parvenir. Pressé par ses amis, il consentit à ce que des démarches fussent faites auprès du Ministre de l'Intérieur. Sept ans et demi après la mort de Mrs Rossetti, le cercueil exhumé et ouvert rendait au poète ses œuvres manuscrites.

Les sentiments humains ne sont pas soumis à des conditions de latitude, mais leur mode d'expression varie selon les influences de l'hérédité et du milieu. Ils éprouvent, chez Rossetti, le besoin de s'extérioriser.

Dans sa correspondance se manifeste cette extériorisation du sentiment intime : ses lettres à sa mère, entre autres, sont rédigées dans une note tendrement familière, irrespectueusement aimante qui n'est pas dans les habitudes épistolaires anglaises. Il l'appelait : « Dear Good Antique, Good Antique, Dear old Darling of 70. »

Mr Hall Caine qui, au cours des dernières années de notre poète, vécut près de lui, nous parle, en ces termes, de leur première entrevue :

« Presque aussitôt Rossetti vint à moi par la porte de devant

qui se trouvait être l'entrée de son atelier. Les mains tendues, avec un sonore « hallo ! », il me fit cet accueil joyeux, cordial que, dans la suite, je reconnus n'appartenir qu'à lui seul peut-être des membres de notre groupe, par sa chaleur et sa générosité inépuisable. Cet accueil était italien dans sa spontanéité et cependant anglais dans sa mâle réserve, et je me rappelle, avec un profond attendrissement, que jamais, jusqu'au dernier moment (pas même quand la maladie l'assombrit ou après une absence de quelques jours, voire de quelques heures), il ne se départit de cette attitude en retrouvant ceux de ses amis auxquels il fut réellement attaché jusqu'à sa mort [1]. »

Nous n'aurons garde de rapporter l'âme britannique à un type unique et, partant, conventionnel. L'Angleterre est le pays des fortes individualités qui, formées par une éducation à la fois ferme et libérale, se développent et évoluent dans un sens déterminé. Sans doute, toute évolution implique changement ; mais, du point de départ au but définitif, à travers les étapes successives, on saisit une idée directrice. Cette idée peut s'égarer dans des chemins de traverse ; on finit toujours, en la suivant, par se retrouver sur une grande route. Il y a des tâtonnements, des revirements, mais point de ces explorations au hasard dues à l'absence de toute ligne de conduite.

---

(1) " Very soon Rossetti came to me through the doorway in front, which proved to be the entrance to his studio. Holding forth both hands and crying " Hulloa ", he gave me that cheery hearty greeting which I came to recognise as his alone, perhaps, in warmth and unfailing geniality among all the men of our circle. It was Italian in its spontaneity, and yet it was English in its manly reserve, and I remember with much tenderness of feeling that never to the last (not even when sickness saddened him, or after an absence of a few days or even hours) did it fail him when meeting with those friends to whom to the last he was really attached. "

(My Story).

L'évolution religieuse de Milton, par exemple, montre bien ces mouvements divers d'une âme qui se cherche, qui passe par des phases différentes. Milton rejette aujourd'hui ce qu'il acceptait hier ; mais son âme est guidée par une logique rigoureuse à travers des transformations en apparence illogiques. La liberté, tel était l'idéal auquel Milton aspirait. Si nous le voyons abandonner tour à tour les sectes religieuses, c'est que chacune d'elles avait ses exigences tyranniques auxquelles il se heurtait et refusait de s'assujettir. La conception d'une religion intérieure, personnelle et libre fut l'étape finale où devait aboutir l'esprit indépendant de Milton. L'évolution religieuse du grand poète est une marche ininterrompue, quoique souvent entravée, vers un idéal nettement conçu. Des actes impulsifs, des élans de ferveur suivis de reculs vers l'agnosticisme, voilà ce qu'offre la vie morale de Rossetti. Le poète-peintre a moins sa volonté pour guide que les mouvements d'une vive sensibilité et d'une ardente imagination. La solidité, voire même la rigidité des principes sont un des traits dominants de la race anglaise. Or, la nature de Rossetti présente d'étranges contradictions.

Le sentiment religieux occupe, nous avons pu le constater, une grande place dans l'œuvre littéraire et artistique de Dante Gabriel. La complexité de son âme y apparaît d'une façon saisissante. Il semble, en vérité, qu'il y ait chez lui des traits empruntés à deux natures distinctes, l'une foncière, l'autre acquise. L'âme du poète-peintre est un champ clos dans lequel l'Italien du moyen âge est en lutte constante avec l'homme moderne dont la foi chancelle dans la tourmente des idées. L'adaptation complète au milieu est l'œuvre de plus d'une génération.

Rossetti avait-il réellement la foi ? Son credo est difficile à définir. Un jour, il écrit *World's Worth*, tout vibrant de foi en un Dieu de bonté. Père Hilaire, le protagoniste de ce court et beau poème, dans une heure de découragement et d'angoisse,

gravit en toute hâte les degrés de la tour. Il s'élève toujours plus haut, pour laisser aussi loin que possible au-dessous de lui le tumulte du monde. Quand il atteint le sommet, il est en proie aux mêmes tourments qu'auparavant ; il ne peut prier ; le carillon retentit douloureusement dans son cerveau. Il redescend et trouve dans l'église les fidèles dans l'attitude de l'adoration. Touché de l'esprit de Dieu, il se sent envahi par la douceur de l'apaisement moral qu'il avait en vain cherché dans la solitude et il s'écrie : « Mon Dieu ! mon univers est en toi ! — Dans *The Cloud Confines*, Rossetti exprime sa confiance que la clef du grand mystère lui sera un jour donnée. Il semble, d'après le passage de *The Blessed Damozel* où il parle des enfants qui viennent d'être appelés à la vie éternelle en mourant, d'après la dernière strophe de *My Sister's Sleep* où il prie le Christ de bénir Marguerite qui ne quitte cette terre que pour naître à nouveau, il semble que notre poète admette, qu'il chérisse même l'idée d'une autre existence. D'autre part, en lisant *Soothsay*, on se sent bien plutôt en présence d'un agnostique que d'un croyant. Il semble bien souvent que Rossetti ait sa place marquée parmi les mécréants. Il semble que son indépendance à l'égard des questions religieuses établisse un lien de parenté entre lui et ces Italiens auxquels le Baron Ricasoli faisait allusion, quand il écrivait en juin 1871 : « Je crains qu'il n'y ait plus de foi parmi nous, que la religion en Italie ne soit un cadavre. » En fait, il ne se montra attaché à aucune église et il ne pratiqua jamais de culte spécial. Aussi passa-t-il pour irréligieux. Ce qui achevait de le rendre plus que suspect aux yeux des croyants, c'est que, dans la maison de son père, il se trouvait fréquemment dans la compagnie de mécréants. Il ne put cependant échapper à la double influence de sa mère dont la piété était profonde et du Professeur franchement libre-penseur, non exempt d'inquiétudes toutefois devant le problème

de la vie future. Il se défendit d'être hostile à toute idée religieuse : « Ma vie », s'écria-t-il un jour, « n'est-elle pas une profession de foi chrétienne ? » Son œuvre de poète et d'artiste considérée dans son ensemble autorise en effet la supposition qu'il était réellement religieux et qu'il se sentait attiré vers le Catholicisme. Cette supposition n'est ni strictement conforme à la vérité, ni tout à fait fausse. Rossetti avait pour la doctrine chrétienne un grand respect. Les traditions sacrées lui étaient chères. Mais, en matière religieuse, il n'avait d'autres guides que son sens esthétique et sa sensibilité.

Il aurait volontiers souscrit à cette déclaration de Dante dans le *Convivio* : « Iddio non vuole religioso di noi se non del cuore. » Dante Gabriel envisageait toutes les croyances avec une sorte de bienveillance tolérante — pour laquelle le cardinal Newman avait un si profond mépris. Rossetti suivit sa route dans l'incertitude de croyances vagues et flexibles qui se modelaient sur les variations de sa nature impulsive et mobile. De telles dispositions expliquent quelques-uns des actes de sa vie, en apparence inexplicables. Bell Scott raconte que notre poète, bien que protestant nominalement, demanda à se confesser avant de mourir : « Je lui rappelai », dit Bell Scott, « qu'il n'était pas catholique ». — « Je ne comprends rien au christianisme, mais je veux qu'un prêtre me donne l'absolution avant que je meure. » Combien peu britannique est un pareil état d'âme ! N'est-ce pas plutôt l'état d'âme du paysan italien, le héros du poème *The Last Confession* ?

Au fond, Dante Gabriel était un agnostique qui, dit Mr Hall Caine, « semblait se taire devant le mystère de l'au delà, de l'inconnu et de l'inconnaissable », mais, dirons-nous, un agnostique qui avait de grands élans de ferveur mystique. Il avait la foi intermittente mais toujours sincère d'un grand nombre d'artistes.

L'œuvre de Rossetti n'offre nullement le caractère d'une œuvre philosophique. Les arguments et les déductions de la Raison n'auraient pu assurer le repos à son âme toujours tourmentée. Il n'était pas homme à édifier tout un système dont il aurait résolu de ne s'écarter jamais. Cette résolution aurait impliqué la nécessité souvent douloureuse de demeurer dans la logique et de renoncer à des conceptions chères à son âme sensitive. Il ne fallait pas lui demander de soutenir contre lui-même une lutte, si cette lutte avait dû se terminer par le triomphe de la Raison sur le cœur. Rossetti est, avant tout, un être de sentiment et d'imagination. Chez lui, le désir de percer le voile qui nous dérobe l'avenir a pour mobile le tourment d'un cœur passionné. Ses doutes, comme ses espérances, ont une commune origine : l'amour. A l'aurore de sa carrière poétique, Rossetti, par la bouche de la Damoiselle Élue, affirme sa croyance en une autre vie avec un accent de certitude qui ne se retrouvera pas dans certains poèmes ultérieurs, dans *The Song of the Bower*, dans *Spheral Change*, par exemple. Reverrons-nous ceux que nous avons aimés ? Telle est la question qui troublera notre poète au cours de sa vie. Mais le visionnaire viendra au secours de l'homme inquiet qui cherchait le terme suprême de notre destinée et ramènera la paix dans son âme en y ramenant l'assurance de l'éternel revoir : « Comment ne croirais-je pas à la vie future ? », dit Rossetti à Bell Scott, quelques jours avant sa mort, « n'ai-je pas *vu* ceux qui sont morts depuis des années ? » Si, par ses doutes, Rossetti appartient à son siècle, il est bien le disciple et le continuateur des vieux poètes italiens, de Jacopo da Lentino, des troubadours par l'union intime du sentiment religieux et des mouvements amoureux du cœur.

L'imagination partage avec le sentiment la souveraineté dans l'œuvre de notre poète-peintre. Elle est avec lui le principal

ressort de son génie. Elle s'inspire du culte du Beau. Rossetti se laisse emporter sur ses ailes vers les âges mystiques ou vers le passé légendaire qui l'attirent autant que l'irritent et le choquent les laideurs du présent. « Seul, parmi les plus nobles artistes de son siècle », a écrit Swinburne, « Mr Rossetti a senti et rendu le simple charme physique du Christianisme, sans y mêler la doctrine ou le doute. En cela, comme en beaucoup d'autres choses, il appartient (si toutefois il appartient à aucune école) à celle des grands Vénitiens ». *(The Poems of D. G. Rossetti. Essays and Studies.)* Tout est subordonné chez lui à la réalisation d'un idéal artistique. Au fond de ses aspirations, il y a un besoin impérieux de satisfactions esthétiques. S'il avait rencontré par hasard une procession déroulant son étincelant cortège de chasubles, de mitres et de crosses d'or dans la splendeur d'un chaud soleil d'Italie, il se serait agenouillé, séduit par la pompe extérieure et plein d'émotion aussi à la pensée que cette pompe était la parure de croyances plusieurs fois séculaires. Peut-être se serait-il, en se relevant, étonné de son attitude. Les manifestations de la doctrine chrétienne n'attirent pas Rossetti parce qu'elles lui paraissent être l'expression de la vérité, mais parce qu'il les trouve belles.

Si nous comparons les visions paradisiaques chez Rossetti et chez l'auteur du *Dream of Gerontius*, le cardinal Newman, nous n'avons pas de peine à découvrir combien sont différentes les sources de leur inspiration. Chez celui-ci, les anges, chantant la gloire de Dieu, exposent l'orthodoxie de la religion catholique. Nous citerons volontiers le quatrième chœur angélique à l'appui de cette assertion :

« Louange au Très-Saint dans les hauteurs et dans les profondeurs, louange ! En toutes ses paroles, il est admirable ; il est sûr en toutes ses voies !

L'ennemi blasphéma le saint nom du Seigneur, l'accusant

d'avoir, dans son imprévoyance, placé l'homme, son jouet, sur la frontière du monde.

Car, même en sa dignité première, doué des dons les plus précieux, l'homme était une pauvre sentinelle, un être de chair et de sang.

Une créature qui, pour l'aider, avait besoin d'une épouse, aurait-elle pu lutter contre ces fières légions révoltées qui connaissaient l'état angélique ?

Et quand, sous les douces caresses d'Ève, cet homme né de la terre, Adam, fut tombé, l'ennemi triomphant s'écria : « Triste sentinelle ! »

Le Créateur est lié par sa parole. Il n'y a ni salut ni remède. Il faut qu'il abandonne à son destin, il faut qu'il sacrifie son Fils bien-aimé [1]. »

---

(1) *Praise to the Holiest in the height,*
And in the depth be praise :
In all His words most wonderful ;
Most sure in all His ways !

The foe blasphemed the Holy Lord,
As if He reckoned ill,
In that He placed his puppet man
The frontier place to fill.

For, even in his best estate,
With amplest gifts endued,
A sorry sentinel was he,
A being of flesh and blood.

As though a thing, who, for his help,
Must needs possess a wife,
Could cope with those proud rebel hosts,
Who had angelic life.

And when, by blandishment of Eve,
That earth-born Adam fell,

Chez Rossetti, les êtres surnaturels sont des créatures de lumière, aux gestes harmonieux, qui laissent sur son imagination une impression de beauté radieuse. Il n'a rien d'un théologien.

Si nous mettons en regard du quatrième chœur angélique du *Dream of Gerontius* la fin de *la seconde Considération des Saints Stigmates*, nous constaterons une fois encore à quel point Rossetti se rapproche de saint François d'Assise. Ses anges portant des cithares et des citoles sont vraiment les frères de l'ange qui vient visiter le Poverello :

« Et tandis que saint François était plongé dans ces pensées, soudain lui apparut un ange d'une extraordinaire splendeur qui, de la main gauche, tenait une viole et un archet de l'autre main ; et pendant que saint François demeurait confondu en présence de cet ange, celui-ci passa une seule fois l'archet sur les cordes de la viole ; aussitôt, une mélodie si suave se fit entendre que l'âme de saint François s'attendrit et se dépouilla de tout sentiment terrestre ; et, d'après le récit qu'il en donna plus tard à ses compagnons, il se demanda si, au cas où l'ange avait tiré son archet en sens contraire, son âme ne se serait pas séparée de son corps sous l'influence irrésistible de tant de douceur [1]. »

He shrieked in triumph and he cried
" A sorry sentinel ! "

" The Maker by His word is bound,
Escape or cure is none ;
He must abandon to his doom
And slay His darling son. "

(1) E standosi in questo pensiero, subito gli apparve un Angelo con grandissimo splendore, il quale avea une viola nella mano sinistra e lo archetto nella mano destra ; e stando San Francesco tutto istupefato nello aspetto di quello Angelo, esso menó una volta l'archetto

Rossetti se sent attiré vers le Romanisme ou plutôt vers ses formes extérieures, parce que le Romanisme déroule devant ses regards des tableaux d'un caractère symboliquement décoratif. Le mysticisme de Rossetti se rattache, sans en procéder toutefois, au grand mouvement religieux qui partit d'Oxford en 1833, secoua violemment l'Église d'Angleterre et, offrant de larges satisfactions, par la pompe extérieure de ses cérémonies, au sens esthétique de ses adeptes, entraîna ceux-ci jusqu'à la limite extrême où le Ritualisme se confond avec le Catholicisme.

Le mysticisme de Rossetti eût, certes, été suspect à saint François de Sales qui s'exprime ainsi dans le *Traité de l'amour de Dieu* (Livre VII, ch. VI) : « Une marque de la bonne et sainte extase est qu'elle ne se prend ny attache jamais tant à l'entendement qu'à la volonté, laquelle elle meut, elle eschauffe, et remplit d'une puissante affection envers Dieu ; de manière que si l'extase est plus belle que bonne, plus lumineuse que chalereuse, plus spéculative qu'effective, elle est grandement douteuse et digne de soupçon. »

Malgré ses inquiétudes, Rossetti demeure optimiste. Quel contraste entre John Bunyan, par exemple, auteur de *Grace Abounding* et notre peintre-poète ! L'un, en proie à de perpétuels tourments, voit Satan à toutes les issues de l'existence ; l'autre voit un Dieu de clémence et une Vierge remplie de sollicitude au terme de la vie ; l'un, disciple de Calvin ; l'autre,

---

in su sopra la viola ; e subito sentí tanta soavitá di melodia che indolcî l'anima di San Francesco, e sospesela da ogni sentimento corporale ; che, secondo che é recitó poi alli compagni, egli dubitava se lo Angelo avesse tirato l'archetto in giuso, che per intollerabile dolcezza l'anima si sarebbe partita del corpo.

Della seconda considerazione delle sacre sante stimate — Fioretti di S. Francesco d'Assisi. — Mons. Leopoldo Amoni.

subissant l'influence certaine, quoique lointaine et indirecte, de saint François d'Assise. Il n'est jamais question des peines éternelles dans l'œuvre de Rossetti, d'abord parce qu'il n'y croyait sans doute pas, sans toutefois être entièrement exempt d'appréhensions, à l'heure de la mort, sur le sort de son âme, mais aussi parce qu'aux peines éternelles sont associés des spectacles d'épouvante et d'horreur. Les scènes paradisiaques sont plus conformes à la nature de ses aspirations ; elles sont le mirage vers lequel tendent ses désirs d'esthète sentimental.

L'amour du Beau explique un trait du caractère de Rossetti. Rossetti qui n'hésita jamais à secourir largement de sa bourse les artistes malheureux, qui, au retour de son voyage de noce, n'ayant plus d'argent en poche, déposait les bijoux de sa femme chez un prêteur à gages afin de soulager la misère de la veuve du peintre Brough, Rossetti parfois généreux jusqu'à la prodigalité était parfois aussi d'une extraordinaire âpreté au gain. Les scrupules ne l'arrêtaient pas à l'égard des acheteurs de tableaux. Il voulait être riche — et il le fut — pour être en mesure de satisfaire ses goûts d'esthète. La gêne s'offrait à lui sous des traits qui lui inspiraient du dégoût. Cette âpreté au gain n'était aussi, sans nul doute, qu'une grossière déformation du sens pratique des Anglais, mal greffé sur la libéralité foncière de la nature de Rossetti.

En résumé, il était, dit son frère William Michael, « impétueux et véhément, vite courroucé, vite apaisé, fidèle et secourable, franc et prodigue ; avec une certaine brusquerie britannique mélangée de souplesse et de facilité italiennes. » — « Ce n'était pas », dit son ami Dixon, « son propre visage que je croyais voir s'animer, mais le visage de Michel-Ange ; ce n'était pas sa propre voix, mais la voix de Dante que je croyais entendre dans l'ombre de l'atelier. Et la vie qu'il menait était, en effet, bien plus la vie florentine du XVIe siècle que la vie londonienne

du XIXe. Je ne sais qui pourrait exprimer avec des mots un caractère aussi fascinateur, aussi original et cependant aussi plein de contradictions ; tantôt, selon qu'il le voulait, montrant la sagacité de l'homme d'affaires le plus habile, tantôt l'humeur méchante, les boutades fantasques d'un écolier ; tantôt nous effrayant par l'éclat du savoir le plus parfait, tantôt nous inquiétant par une tendresse toute spontanée de femme ou par quelque trait d'une simplicité et d'une candeur tout enfantines. » (Cf. Gabriel Mourey, *D. G. Rossetti et les Préraphaélites anglais.)* Que conclure de cet exposé du caractère de notre peintre-poète, de ces citations empruntées à des hommes qui l'ont beaucoup connu et beaucoup aimé, sinon que sa nature avait cette complexité tout italienne opposée par Ferrari, l'auteur de l'*Histoire des Révolutions d'Italie*, à la structure simple du Français — nous ajouterons de l'Anglais.

Dans aucun pays, sauf dans la Grèce antique, le culte de la Beauté n'a été plus en honneur qu'en Italie. Ce fait est attesté par la prodigieuse floraison artistique de cette contrée, par la profusion de chefs-d'œuvre qui, pour ainsi dire, ont jailli spontanément de son sol, par le goût de l'ornementation inné chez les Italiens, par le soin jaloux avec lequel ils veillent sur leurs trésors. Rossetti voit dans la beauté la reine de l'Univers ; malgré l'auguste crainte qu'il éprouve en sa présence, il est, dans l'atmosphère qu'elle crée autour d'elle, dans son élément naturel [1]. Faut-il considérer l'hommage que lui rend notre poète comme une manifestation de son italianisme ? Ce serait exagéré ; car bien des Anglais ont eu un sens très vif, très subtil

(1) *Under the arch of Life where Love and Death,*
Terror and Mystery guard her shrine, I saw
Beauty enthroned ; and though her gaze struck awe
I drew it in as simply as my breath.

The House of Life — Soul's Beauty.

même du Beau. Faisons toutefois remarquer que ce sens du Beau chez ces Anglais doit son éclosion et son développement à des circonstances spéciales et à des influences venues du dehors. Ajoutons que des préoccupations moralisatrices s'y mêlent. C'est le cas pour Spenser, pour Milton, pour Ruskin, pour Tennyson dont l'Esthétique est au service de la religion du Bien. Ainsi que Rossetti, Keats est épris de la Beauté pure qui, pour lui, se confond avec la Vérité. Mais son idéal n'est pas le même que celui du peintre-poète. C'est vers les formes parfaites de l'art hellénique que vont ses préférences. L'âme de John Keats est presque totalement païenne.

C'est dans la nature que revêt le culte de la Beauté chez Rossetti que se révèle son tempérament d'Italien.

Les Italiens voient dans la Femme l'expression suprême de la Beauté. Ce n'est pas seulement l'être moral, mais encore l'être physique qu'ils admirent, qu'ils aiment en elle, et ils se complaisent dans la description de ses charmes extérieurs. Leurs écrits sont pleins de la beauté de leur dame. Cino da Pistoia, se lamentant sur le sort de la Selvaggia, évoque le souvenir de sa chevelure, de son visage illuminé par les joies de l'amour, de son sourire, de sa haute stature calme et digne (cf. Canzone : Ohimè lasso quello treccio bionde...).

Giacomino Pugliesi, parlant de celle qu'il a aimée et qui n'est plus, se rappelle avec attendrissement le doux balancement de sa démarche, le son de sa voix, la courtoisie de son salut, la chute harmonieuse de sa chevelure. Hélas ! il ne lui est plus possible de puiser dans son regard le bonheur qu'il recherche (cf. Canzone : Morte, perchè m'hai fatto si gran guerra).

Les yeux de Laure illuminent de leur rayonnement les sonnets de Pétrarque.

Saint Bonaventure lui-même, le disciple le plus illustre de saint François d'Assise, celui auquel son mysticisme valut le

surnom de *Père Séraphique*, saint Bonaventure associe la Vierge à des spectacles de beauté sensible dans le *Speculum Mariæ Virginis* (chap. XIII). Il n'aime pas seulement en elle la plus noble, mais aussi la plus belle des femmes. Reprenant la parole du Cantique des Cantiques (Cantique VI. 9), il écrit : « La Bienheureuse Vierge Marie a brillé comme l'aurore à son lever par son inimitable pureté de corps et d'esprit », et il la compare aux astres.

Le culte de la beauté féminine marche de pair, chez les vieux poètes et chez les peintres primitifs italiens, avec le culte de la beauté morale. Pour Dante la Beauté et la Morale sont deux dames distinctes [1] ; elles sont en lutte dans son âme ; il se prosterne aux pieds de l'une et de l'autre et quand il se demande si le cœur peut aimer pleinement chacune d'elles, il se répond que la Beauté peut être aimée pour les joies qu'elle procure et la Morale pour les nobles fins de la vie. Comme Dante et comme les Italiens de la Renaissance, Rossetti considère la Beauté en elle-même ; il la chérit pour elle-même. Les artistes et les poètes de l'Italie médiévale, dans l'exaltation de leur mysticisme, demeurent chastes. Sous l'influence des idées païennes, les Italiens deviendront voluptueux, tout en gardant le culte d'un idéal moral épuré. En Raphael se rencontrent ces deux tendances. A côté des madones qui reflètent l'Idéalisme de l'artiste, nous voyons, dans l'histoire de Psyché, l'expression du nouvel état d'âme développé en Italie par l'action souveraine du Paganisme. La courbe décrite par l'évolution qui s'est accomplie au cours de quatre siècles se retrouve en raccourci dans l'évolution de la nature morale de Rossetti. Au début de sa carrière et jusque vers 1860, le type de beauté féminine

---

(1) Cf. Sonnet :

Due donne in cima della mente mia...

THE BELOVED

garde, chez notre poète-peintre, un caractère en général ascétique. Dans la seconde période qui s'étend jusqu'aux environs de l'année 1870, ce que Dante Gabriel semble aimer particulièrement en la Femme, c'est la grâce du visage et l'élégance du geste, ainsi qu'en témoignent *The Loving Cup* (1864), *The Beloved* (1865-66), *Joli Cœur* (1866-67). Mais peu à peu son idéal se transforme et son âme d'artiste s'éprend de la femme à la chair vive et de constitution robuste, à la chevelure ou brune ou d'or, troublante en son opulence, à la bouche prête au baiser voluptueux et au regard plein de mystère fascinateur. Déjà dès 1865, avec *Lady Lilith*, il avait conçu et réalisé cet idéal de Beauté ; il en accentue les caractéristiques dans *The Lamp of Memory*, dans *Astarte Syriaca* (1876 et 1877). Pendant une grande partie de sa vie, Rossetti est sous l'empire d'un type féminin que nous n'hésitons pas à qualifier de déplaisant, qu'il reproduit à satiété et dont les traits iront s'accentuant jusqu'à l'excès au cours des années. Le cou s'allongera démesurément ; le regard tombera dans un état de langueur morbide et les lèvres de plus en plus proéminentes porteront, avec une croissante évidence, le signe de la sensualité. *Reverie*, *Perlascura*, deux dessins qui datent l'un de 1868, l'autre de 1871, sont des spécimens de ce type dans l'évolution duquel la *Jeanne d'Arc* de 1882 marque le dernier degré. Il est facile de se rendre compte du chemin parcouru par Dante Gabriel, si l'on met en présence la Damoiselle Élue du poème telle que notre imagination se la figure et la Damoiselle Élue du tableau peint trente années plus tard. Celui-ci est loin de traduire le caractère chastement passionné qui donne tant de prix à celui-là.

Rossetti s'enivre du spectacle de la beauté féminine. Il en montre éloquemment l'irrésistible attrait :

« De la première femme d'Adam, Lilith (l'enchanteresse qu'il aima avant qu'Ève lui fût donnée), on dit que la langue

doucereuse était capable de fourberie. bien avant celle du serpent et que sa chevelure ensorceleuse fut le premier or. Et toujours elle règne, jeune, alors que la terre est vieille et, dans une subtile contemplation d'elle-même, elle attire les hommes, pour qu'ils suivent des yeux la toile étincelante qu'elle sait tisser, jusqu'à ce que le cœur et le corps et l'être vivant y soient prisonniers. — La rose et le pavot sont ses fleurs ; car, où ne trouve-t-on pas, ô Lilith, celui qui se laisse prendre au piège d'un parfum répandu, de baisers doucement posés et à la douceur du sommeil ? Vois ! de même que les yeux de cet adolescent s'enflammèrent à la vue des tiens, de même ton charme magique le pénétra tout entier ; et sa tête, droite naguère, demeura penchée, tandis qu'enroulé autour de son cœur, un cheveu d'or l'enserrait [1]. »

Certes, Rossetti est voluptueux dans *Nuptial Sleep* :

« Leur long baiser finit par se désunir avec une exquise douleur... Leurs seins se séparèrent comme soudain s'ouvrent

---

(1) *Of Adam's first wife, Lilith, it is told*
(The witch he loved before the gift of Eve)
That, ere the snake's, her sweet tongue could deceive,
And her enchanted hair was the first gold.

And still she sits, young while the earth is old,
And, subtly of herself contemplative,
Draws men to watch the bright web she can weave,
Till heart and body and life are in its hold.

The rose and poppy are her flowers ; for where
Is he not found, O Lilith, whom shed scent
And soft-shed kisses and soft sleep shall snare ?
Lo ! as that youth's eyes burned at thine, so went
Thy spell through him, and left his straight neck bent
And round his heart one strangling golden hair.

The House of Life.
Body's Beauty — Sonnet LXXVIII.

deux fleurs accouplées, s'épanouissant de chaque côté de la tige qui les unit ; cependant, leurs bouches, rougies par la brûlure de l'amour, s'envoyaient encore des caresses de l'endroit où ils étaient étendus, disjoints [1]. »

Notre poète est sensuel dans la ballade *Troy Town* : Hélène, reine de Sparte, compare chacun de ses seins à une coupe qu'elle présente en hommage à Vénus ou bien à une pomme douce qu'elle offre à la morsure — au baiser — de l'amour. Les tendances sensuelles de D. G. Rossetti animèrent contre lui le poète Robert Buchanan qui inséra dans le numéro d'octobre 1871 de la *Contemporary Review*, sous le pseudonyme de Maitland, un article violent intitulé : *The Fleshly School of Poetry*. Rossetti eut beau protester de la pureté de ses intentions, Robert Buchanan lui-même eut beau faire amende honorable et confesser son injustice dans une lettre adressée à Mr Hall Caine après la mort du peintre-poète, beaucoup de gens en Angleterre, demeurant sous l'unique impression produite sur eux par l'article de la *Contemporary Review*, accolent au nom de Rossetti la *seule* épithète de *sensuel*.

« Il y a des moments », écrit Mr Arthur C. Benson, « où on redoute, pour ainsi dire, de rencontrer le regard de Rossetti, lorsqu'il manque non seulement de dignité, mais encore de décence [2]. » Mr Benson atténue toutefois singulièrement la

---

(1) *At length their long kiss severed, with sweet smart*

. . . . . .

Their bosoms sundered, with the opening start
Of married flowers to either side outspread
From the knit stem ; yet still their mouths, burnt red,
Fawned on each other where they lay apart.

Nuptial Sleep — The House of Life.

(2) English Men of Letters — Rossetti, by Arthur C. Benson. — Macmillan. London.

sévérité de son appréciation dans un autre passage de son étude sur le peintre-poète. Il déclare que, par des citations choisies avec soin, il serait facile de prouver que Shakespeare et Milton sont des poètes immoraux et sans pudeur, sapant les fondements de la morale. « Il est vrai », ajoute-t-il, « de dire que, chez Rossetti, se manifeste par endroits un certain caractère voluptueux dans l'expression et dans les images ; mais c'est là plutôt une faute de goût. En vérité, il est exagéré de parler de goût ; il s'agit plutôt du goût anglais. On doit se rappeler que Rossetti était Italien d'instinct et que, bien qu'il fût profondément versé dans la littérature, bien qu'il fût un maître dans la langue anglaises, on ne peut jamais se le représenter comme un poète purement anglais ; il n'apprit jamais à considérer les choses d'un point de vue anglais. »

C'est par sa sensualité que Rossetti est vraiment Italien. Il aimait la beauté physique de la Femme en dehors et même contre toute morale. Il fut en cela un contemporain des admirateurs d'Imperia, cette courtisane du temps de Jules II et de Léon X qui reçut les hommages d'ecclésiastiques, du prélat Sadolet entre autres et dont les restes mortels furent portés en grande pompe à l'église Saint-Grégoire. Remarquons en passant que la représentation de la femme offre, dans les tableaux de Rossetti, infiniment plus d'intérêt que la représentation de l'homme, sauf peut-être celle de Dante.

La sensualité de Rossetti n'est toutefois qu'un des éléments de sa nature ; elle ne saurait la résumer tout entière. C'est l'alliance de haute spiritualité et de sensualité qui communique à sa physionomie un aspect si original et qui la marque de traits si vraiment italiens. Rossetti est un mystique et chez certains mystiques l'exaltation des sens correspond à l'exaltation de l'imagination. Cette disposition s'explique par le fait qu'en donnant une réalité objective aux choses de l'ordre spirituel

et en spiritualisant les choses de ce monde, en mêlant leurs émotions purement humaines à leurs extases, ces mystiques arrivent à ne plus les distinguer les unes des autres. Si cette assertion est vraie d'une façon générale, combien elle est plus vraie encore en ce qui concerne ceux chez lesquels le sentiment religieux à son paroxysme est associé à un intense sentiment du Beau dans l'art. César Franck, l'auteur de *Rédemption*, des *Béatitudes* et de tant d'œuvres traversées par un souffle de ferveur tantôt ardente, tantôt sereine, composa *Psyché* d'une inspiration voluptueuse. Chez César Franck, les élans voluptueux demeurent encore des mouvements de l'imagination. Il n'en est pas ainsi chez Richard Wagner qui connut toutes les violences de la passion en même temps que les aspirations de l'âme vers l'infini. Il traduisit les unes dans *Tristan et Ysolde* et les autres dans *Parsifal*.

Idéalisme, Réalisme sont les deux termes par lesquels nous avons, dans son ensemble, caractérisé l'œuvre de D. G. Rossetti. Ces termes nous les avons appliqués à la littérature et à l'art de l'Italie médiévale. Qu'ils correspondent également aux deux traits les plus saillants du génie britannique, c'est ce qui frappe ceux qui en ont tant soit peu étudié les manifestations.

L'Idéalisme nous transporte dans des régions imaginaires sous l'influence de la vision et du rêve. Dans l'état visionnaire, le surnaturel s'impose à l'homme ; le rêve, au contraire, éclot dans l'esprit de l'homme, prend son essor et va se fixer dans le monde irréel. Or, le champ de la littérature et de l'art anglais nous offre une imposante lignée de rêveurs et de visionnaires. Shakespeare est le plus grand des rêveurs, Bunyan est un puissant visionnaire.

Par une contradiction apparente, les Anglais sont des réalistes. Ils se complaisent dans la notation des détails les plus minutieux. Ils observent et consignent leurs observations avec un

soin scrupuleux. Ils font plus. Ils donnent une forme concrète aux créations de l'imagination. Bunyan et Shakespeare sont des réalistes.

Rossetti montra toujours une prédilection marquée pour les écrivains et les artistes chez lesquels se mariaient la tendance idéaliste et la tendance réaliste : en art, William Blake, Turner, Madox Brown ; en littérature, Coleridge, Shelley et tout particulièrement Shakespeare et Keats.

Que la poésie et l'art britanniques aient fortement contribué à fortifier ses tendances idéalistes et réalistes, cela n'est pas douteux ; mais il doit à l'Italie médiévale la nature de son idéalisme et son symbolisme réaliste.

Comment est-il possible maintenant d'expliquer que ces deux termes Idéalisme et Réalisme s'appliquent en même temps à tant de manifestations du génie britannique et du génie italien, sinon par ce fait que les Italiens comme les Anglais ont puisé leur inspiration à la source des croyances populaires pleines des préoccupations relatives au mystère de l'au delà, sans jamais cesser de se tenir en contact direct avec la nature, cette éternelle source d'observation minutieuse ?

Les mêmes causes ont produit des effets très différents dans leur aspect, mais analogues en leur essence.

XI

Si, dans la maison paternelle, D. G. Rossetti respira un air tout imprégné des souvenirs de l'Italie médiévale, il ne put échapper à l'influence de la littérature allemande dont une foule d'écrivains s'étaient constitués les champions dans la première moitié du XIXe siècle. Il appartient en effet à une génération élevée dans l'admiration de la romantique Allemagne. Nous avons vu plus haut qu'il lut avec avidité un certain nombre d'œuvres allemandes dont l'action sur lui fut réelle. En 1844, il traduisit la fameuse ballade de Bürger, *Lénore*. Lénore, dans le désespoir que lui cause la mort de son fiancé, à la bataille de Prague, se révolte et profère des blasphèmes contre la Providence. Un soir, à minuit, le jeune homme, sous la forme d'un fantôme, accourt vers elle et l'emporte dans une chevauchée éperdue à travers la plaine et les bruyères, les fossés et les haies, les villes et les villages jusqu'à un cimetière où le chevalier-fantôme se change en squelette ; la terre s'entr'ouvre et engloutit Lenore et son amant ; les esprits dansent autour des tombeaux sous la clarté de la lune. Rossetti montre, dans sa version anglaise, une vive compréhension de l'original et rend avec succès les effets onomatopéiques du texte et l'impression d'étrangeté qui se dégage de toute la ballade. Ses qualités de traducteur seraient remarquables chez un adulte ; elles sont surprenantes chez un jeune homme de seize ans. Vers 1845, il entreprit la traduction du *Niebelungenlied*, mais il fut découragé par la difficulté de la

tâche et arrêté par sa connaissance insuffisante du moyen haut allemand. Il ne poussa pas son travail plus loin que la première rencontre de Siegfried et de Criemhild. Malheureusement nulle trace ne subsiste de l'effort littéraire de Rossetti. Un an plus tard il entreprenait la traduction du charmant poème de Hartmann von Aue, *Der Arme Heinrich*. Ce poème, écrit au commencement du XIIIe siècle, est l'histoire d'un chevalier frappé de la lèpre qui ne sera guéri que si une vierge verse son sang pour lui. Une jeune fille consent à s'offrir comme victime. Au moment où elle va périr sous le couteau, le chevalier se refuse à accepter ce sacrifice. Dieu alors récompense ce double trait de générosité et, par un miracle, guérit le lépreux qui épouse celle dont le dévoûment était un gage assuré d'amour. Là s'arrête la liste des traductions de D. G. Rossetti.

Il y aurait un rapprochement à établir entre le passage de la *Blessed Damozel* où la Damoiselle Élue met son amour sous la protection de Dame Marie et celui où la pécheresse nommée autrefois Gretchen, pressentant la venue de Faust au ciel, demande à la Mater Gloriosa la permission de l'instruire :

Vergönne mir, ihn zu belehren !

dit-elle.

Il ne peut être ici question que d'un rapprochement, car il n'est pas prouvé que Rossetti ait lu la seconde partie de *Faust*. En revanche, il est hors de doute que le sonnet de *The House of Life*, *Body's Beauty*, commentaire du tableau *Lady Lilith*, est une paraphrase de ce fragment de la *Nuit de Walpurgis* :

FAUST. *Wer ist denn das ?*
MEPHISTOPHELES. *Betrachte sie genau.*
Lilith das ist.
FAUST. *Wer ?*
MEPHISTOPHELES. *Adams erste Frau.*
Nimm dich in acht vor ihren schönen Haaren,

ASTARTE SYRIACA

Vor diesem Schmuck, mit dem sie einzig prangt !
Wenn sie damit den jungen Mann erlangt,
So läszt sie ihn sobald nicht wieder fahren ! [1]

Ces quatre derniers vers avaient été transcrits en 1866 par William Rossetti et remis à son frère qui en fit une traduction presque littérale :

Hold thou thy heart against her shining hair,
If, by thy fate, she spreads it once for thee ;
For, when she nets a young man in that snare,
So twines she him he never may be free.

Il est à nouveau question dans *Eden Bower* de Lilith qui exerça sur Rossetti sa puissance fascinatrice.

L'influence de la littérature allemande sur notre poète est donc un fait indéniable. Elle a pu faire l'objet d'une conférence où, comme nous-mêmes, notre lecteur puisera d'utiles renseignements [2]. Le professeur L. A. Willoughby, l'auteur de cette conférence, va même jusqu'à affirmer que l'origine du mouvement préraphaélite est plutôt allemande qu'italienne. Il a été admis jusqu'à ce jour, dit-il, comme un dogme infaillible que la reproduction des fresques de Pise fixa les tendances encore flottantes des jeunes réformateurs. En consultant la biographie de Holman Hunt, on constate, ajoute-t-il, que les fresques du Campo Santo sont laissées au second plan, tandis qu'une

---

(1) *Faust.* Qui est-ce là ?
Méphistophélès. Regarde-la bien. C'est Lilith.
Faust. Qui ?
Méphistophélès. La première femme d'Adam.
Tiens-toi en garde contre ses beaux cheveux, contre cette parure qui la distingue entre toutes. Dès qu'elle a touché de ses cheveux un jouvenceau, elle ne lui permet pas de repartir de si tôt.

(2) Dante Gabriel Rossetti and German Literature, by L. A. Willoughby, M. A., Ph. D. Fellow of University College, London Taylorian Lecturer in German. — Oxford University Press.

place prépondérante est donnée à une collection d'illustrations du peintre autrichien Joseph Führich. Mais Joseph Führich n'avait-il pas étudié l'art pictural en Italie ? En fait, il fut un imitateur du Titien et du Pérugin. Mr Willoughby reconnaît d'ailleurs qu'il se mit à l'école d'Overbeck qui, à l'âge de 21 ans, s'établissait à Rome et, remontant de Raphael aux peintres primitifs, puisait chez ces derniers les principes de l'art mystique dont il voulait doter son pays. Est-ce que Ford Madox Brown, dont les cartons frappèrent si vivement Rossetti d'admiration et qui peut être considéré comme l'aïeul du Préraphaélisme anglais, n'avait pas, dans un voyage en Italie, été à même de contempler les toiles des vieux maîtres qui l'inspirèrent dans son œuvre de rénovation artistique, dans sa recherche du détail vrai et caractéristique, dans l'expression de l'émotion ? En somme, les voies suivies par Rossetti dans sa vie de peintre, nous ramènent toujours soit directement, soit indirectement de l'Italie.

Mr Willoughby reconnaît également que plusieurs passages de la traduction de *Lenore* contiennent déjà de ces touches lumineuses, colorées, précises qui émailleront plus tard le style de Rossetti. Notons que dans la sixième strophe, Dante Gabriel remplace *Vater unser* par *Ave Maria*. « Ainsi », dit Mr Willoughby, « dès ses premiers ouvrages, il manifeste pour le Catholicisme cette sympathie qui est en complète harmonie avec la nature du Romantisme en art et en littérature. »

Il paraît indubitable toutefois que Rossetti vit se développer en lui, sous l'influence de l'Allemagne, son goût pour le fantastique, pour ce que les Anglais appellent *weirdness*. Nous avons vu quels ouvrages captivaient son attention pendant sa jeunesse. Nous avons dit que l'élément merveilleux du théâtre de Shakespeare séduisait principalement son imagination. Rappelons qu'il se sentait particulièrement attiré par les récits qui l'em-

portaient dans les régions peuplées de lutins et de fantômes. En même temps que les œuvres des écrivains de l'Italie médiévale, ces récits, la géniale fantaisie du grand dramaturge déposaient en Rossetti des semences qui, bien des années plus tard, devaient éclore et se transformer en fleurs dont les *Ballades* nous montrent le plein épanouissement. Dans les ballades, nous respirons l'étrange parfum de la poésie romantique de la vieille Angleterre dont l'évêque Percy fut le propagateur et dont l'influence s'exerça sur un si grand nombre d'écrivains à la fin du XVIIIe et au cours du XIXe siècles. Par ses ballades, Rossetti se rattache à la lignée des poètes de son temps. Comme eux, il est hanté de rêves que son imagination peuple de forces menaçantes et inexplicables.

Dans *Rose Mary*, Rossetti attribue un rôle primordial à la pierre de béryl dans laquelle se reflète l'avenir pour des yeux de vierge. Rose Mary a eu une défaillance charnelle et la pierre de béryl ne lui dévoile pas la chute de son fiancé, Sir James of Holycleugh, dans une embuscade mortelle. — *Sister Helen* est l'histoire, sous forme de dialogue entre Helen et son jeune frère, de la cruelle vengeance d'une jeune fille abandonnée par celui qu'elle aime. Elle fait brûler une statue de cire, image de l'amant indigne et, dès que la statue commence à s'embraser, celui-ci se sent pris dans l'étreinte de la mort. La haine amoureuse de la jeune fille insensible à toute supplication se poursuit implacable jusqu'au troisième jour où la statue achève de se consumer et où l'infidèle agonise. — Dans *The King's Tragedy*, récit de la mort tragique de Jacques Ier, roi d'Écosse, que ne sauve pas le dévouement de Catherine Douglas, paraît une vieille femme en haillons, sorte de sorcière qui a le don de double vue et qui révèle l'avenir au malheureux roi. D'autre part, le goût de Rossetti pour le fantastique et le mystérieux inspire certains de ses tableaux ; un des plus caractéristiques

à cet égard, est le *How They Met Themselves*, sujet étrange traité de différentes manières, médiocrement d'ailleurs, au crayon, à l'encre, à l'aquarelle, où deux amants voient, éperdus, leur ombre venir au-devant d'eux. C'est l'illustration de la théorie des *Doppelgänger*.

Dans *Stratton Water* revit l'esprit des vieilles ballades amoureuses.

Quelquefois il emprunte le thème de son poème à l'histoire de l'Angleterre. Il écrit alors *The White Ship* où est relaté le naufrage du vaisseau qui ramenait en Angleterre, en l'an 1120, le prince William, fils de Henri Ier.

Troy Town est d'origine hellénique.

Dans *The Staff and Scrip*, il redevient pieusement passionné comme aux jours où il se faisait l'interprète de l'Italie médiévale.

Il met le Talmud à contribution dans *Eden Bower* dont le sujet est la légende de Lilith, serpent changé en une femme qu'aime Adam aussitôt après sa création.

Les légendes arthuriennes lui fournissent le thème de mainte œuvre artistique.

A quelles sources Rossetti n'a-t-il pas puisé ? Quels écrivains certains passages de ses poèmes ne rappellent-ils pas ? Il en est un qui devait faire sur lui une impression profonde, John Keats. Les membres de la Confrérie des Préraphaélites lui vouèrent un véritable culte. Ils le citaient à tout propos.

A Keats, Millais emprunta le sujet de son tableau *Lorenzo and Isabella*. D'après Keats, Holman Hunt peignit *The Eve of Saint Agnes*. Entre ce poète et Rossetti, il y avait de grandes affinités. Des poèmes tels que *la Belle Dame sans Merci* et *Lamia* où des amants sont victimes du pouvoir fascinateur de la Femme, une ode telle que l'*Ode on a Grecian Urn*, *Hyperion*, *Endymion* qui sont des hymnes à la Beauté étaient de nature à séduire

Rossetti. Comme celle de Dante Gabriel, l'imagination de Keats aime à prendre son essor vers les régions du Rêve. Comme sur la pensée poétique de Dante Gabriel, le mystère plane sur certaines œuvres de Keats. Dans *The Eve of Saint Agnes*, l'étrange lueur qui flotte sur le visage de Madeline fait pressentir les clartés venues on ne sait d'où que Rossetti projette sur maint de ses personnages.

Les points de contact qui existent entre les deux poètes permettent-ils d'affirmer que la pensée de Rossetti s'est formée à l'école de Keats ? Nous ne le croyons pas. Ce que l'on peut dire, c'est que Rossetti a senti, à la lecture de Keats, se fortifier sa foi en son idéal poétique. Certes, Keats aima la Femme, mais il ne l'aima pas exclusivement comme Rossetti. Rossetti aima la nature, mais il ne s'abîma pas, comme Keats, dans un nirvâna de jouissances dont la nature était la source. Les sens des deux poètes étaient affinés au suprême degré ; mais tandis que Rossetti est *sensual*, Keats est bien plutôt *sensuous*. Le premier s'abreuve à longs traits à la fontaine de volupté qu'alimente l'amour de la Femme et la Beauté, sous les espèces de la Femme, est, à ses yeux, une manifestation de la puissance divine ; le second cède à la griserie que l'amour de la nature, sous tous ses aspects, communique aux sens de celui qui s'y abandonne sans réserve. — Enfin il ne faut pas perdre de vue que Keats est, avant tout, un fils intellectuel de la Grèce mythologique. L'esprit du paganisme imprègne son œuvre. Dans les poèmes où revit le moyen âge, il y a, nous l'avons dit, du mystère : il n'y a pas de mysticisme. Madeline est une créature idéalisée, d'un charme infini ; toutefois elle demeure une créature terrestre.

C'est par son style que Keats a pu avoir de l'influence sur Rossetti plus que par la tournure de sa pensée poétique. Rossetti goûtait le caractère concret de sa langue. Chez Keats, en effet,

les idées se présentent toujours sous une forme tangible. Notre peintre-poète aimait également chez lui la profusion de détails fixés dans la trame d'un style nombreux, chatoyant, somptueux. Enfin le décor où se meuvent les personnages de Keats offre parfois un assemblage d'objets, d'accessoires disparates [1] que, d'une façon évidente, les Préraphaélites ont pris pour modèle dans la composition de mainte de leurs œuvres artistiques.

Ce qu'il y a de romantiquement septentrional en Rossetti se reflète dans la plupart de ses œuvres artistiques. Il y a certes de l'enjouement dans quelques-unes d'entre elles, dans l'aquarelle qui représente la famille Borgia, dans le vitrail de l'église Saint-Martin à Scarborough. L'accès des régions sereines de l'art ne lui est pas interdit, comme le montre le triptyque de la cathédrale de Llandaff. Mais, considéré dans son ensemble, l'œuvre, principalement l'œuvre artistique de Rossetti, offre un caractère marqué de mélancolie, d'inquiétude et même de tristesse angoissée. La note tragique de quelques-unes de ses ballades affecte indirectement mainte de ses toiles. Les femmes qu'il a peintes « ressemblent toutes à des exilées », dit M. Gabriel Mourey, dans son livre sur les Préraphaélites anglais. « Rossetti a beau les parer des plus riches étoffes, des plus somptueux joyaux, il a beau déployer autour d'elles les plus chatoyants

---

(1) *Her shadow, in uneasy guise,*
Hover'd about, a giant size,
On ceiling-beam and old oak chair,
The parrot's cage, and panel square ;
And the warm angled winter-screen,
On which were many monsters seen,
Call'd doves of Siam, Lima mice,
And legless birds of Paradise,
Macaw, and tender Av'davat,
And silken-furred Angora cat.

The Eve of St. Mark.

décors, elles demeurent plongées dans leur mélancolie presque douloureuse ; elles semblent indifférentes au parfum des fleurs, à l'éclat des vaisselles d'or, d'argent et d'émail, aux sourires de la lumière à travers les pierres précieuses des vitraux, aux reflets dont s'enflamme l'eau profonde des miroirs. »

Les tableaux d'inspiration religieuse de Rossetti ne révèlent pas, comme ceux des primitifs italiens, le bonheur de vivre et de croire. Sur la physionomie de ses Vierges ne se traduit pas l'allégresse maternelle. Nous ne retrouvons pas chez lui cette note délicatement enjouée que nous rencontrons dans le *Stabat Mater Speciosa*, par exemple :

« Elle était debout la gracieuse mère : auprès de la paille, elle se tenait joyeuse tandis que son enfant était couché.

« Son âme réjouie, tressaillante et tout embrasée, était traversée d'un rayon de joie.

. . . . . .

« Quel est l'homme qui ne se réjouirait, s'il voyait la mère du Christ en un si doux passe-temps ?

« Qui pourrait ne pas partager sa félicité s'il contemplait la mère du Christ jouant avec son jeune fils [1] ? »

---

(1) *Stabat Mater speciosa*
Juxta fœnum gaudiosa
Dum jacebat parvulus.

Cujus animam gaudentem
Lœtabundam et ferventem
Pertransivit jubilus.

. . . . . .

Quis est qui non gauderet
Christi matrem si videret
In tanto solatio ?

Quis non posset collœtari
Christi Matrem contemplari
Ludentem cum Filio ?

Lorenzo di Credi, fait remarquer Ozanam dans *les Poètes Franciscains en Italie*, a su peindre chez la Vierge Marie « tout le recueillement d'une sainte et toute la joie d'une mère ». La physionomie de la Madone dans le tableau de Domenico Ghirlandajo, *la Vierge à l'Eglantine* [1], est grave ; mais à sa gravité ne se mêle aucune tristesse. On a même l'impression qu'elle voudrait sourire et que son sourire est sur le point d'éclore discrètement.

A la mélancolie diffuse dans l'œuvre religieuse et profane de D. G. Rossetti, on peut donner comme explication les épreuves de toute sorte dont sa vie fut traversée. Le fond de sa nature n'était certes pas morose. D'instinct, il saisissait le sens comique des choses et découvrait le côté ridicule des gens ; son instinct le poussa souvent à donner une forme caricaturale à ce qu'il entendait ou à ce dont il était le témoin. Il avait un tour d'esprit humoristique et son humour se traduisait par des gestes et des paroles d'une exubérante jovialité. Mais, comme tous les êtres impulsifs et d'une sensibilité raffinée, il était sujet à des regrets qui empoisonnèrent une partie de son existence. Nous avons vu à quel acte de désespoir il se livra à la mort de sa femme. Faut-il en conclure que Rossetti l'ait vraiment aimée ? D'après Mr Hall Caine, il semble qu'après s'être fiancé à Miss Siddall, il connut les amères douceurs de l'amour platonique pour une femme mariée. Se considérant chevaleresquement comme prisonnier de la parole donnée, il laissa s'accomplir son mariage. Il en souffrit. Vingt ans plus tard, dans un entretien intime avec Mr Hall Caine, il proféra ces mots douloureux :

« Épouser une femme et découvrir ensuite, quand il est trop tard, qu'on en aime une autre, c'est la plus cruelle tragédie qui puisse traverser la vie d'un homme ! » Il semble que Mrs Ros-

(1) Musée de Lille.

setti ait deviné le secret de son mari, malgré les efforts qu'il faisait pour le dissimuler, malgré son désir d'entourer de bonheur celle dont la beauté n'avait cessé de le fasciner. Il semble que la vie ait perdu pour elle toute saveur. Il semble enfin qu'elle se soit donné volontairement la mort, profitant d'une courte absence de son mari, et que celui-ci la trouvant inanimée à son retour, se soit laissé aller à un accès de désespoir dans lequel il faudrait voir une explosion de remords. Il eut alors une idée très nette de la douceur de Mrs Rossetti ; il se rendit compte de la volonté avec laquelle elle s'appliquait à affiner son goût, à développer son intelligence. Et il souffrit d'avoir enterré ses manuscrits. Il souffrit encore quand ils lui furent rendus.

Comme un homme dont les instincts sont généreux, mais dont la conscience, ne s'appuyant pas sur un critérium moral de toute solidité, cherche, chancelante, à tout instant la voie du devoir, Dante Gabriel fut le jouet de sentiments contraires ; il se demanda longtemps s'il n'avait pas outragé la mémoire de sa femme et profané les souvenirs qui se rattachaient à leurs premiers entretiens, en cédant à la requête de ses amis et aux secrètes sollicitations de son ambition littéraire. Cette question à laquelle il n'arrivait pas à fournir une réponse décisive le tortura. Puis, les attaques de Buchanan lui infligèrent une cruelle blessure. Survint une maladie noire qui lui faisait rechercher la solitude. L'insomnie qu'il combattait par l'absorption de chloral à des doses de plus en plus fortes mina sa robuste constitution. Seule, sa foi en l'Art le soutenait encore. Par bonheur, il rencontra au déclin de sa douloureuse existence, des amitiés solides, fidèles et dévouées chez Mr Hall Caine, Mr William Sharp, les peintres Scott et Watts, le poète Philip Bourke Marston, Mr Leyland. Au mois de septembre 1881, il quitta Londres en compagnie de Mr Hall Caine pour se soigner dans

la vallée de St-John, près de Keswick, dans le Cumberland. Il y puisa une certaine vigueur physique. Il se sentit même assez fort pour gravir une colline. La gaieté lui revint ; il passait volontiers en revue les diverses étapes de sa vie littéraire et artistique et il s'animait aux souvenirs de son passé. Hélas ! ce regain de santé physique et morale fut de courte durée. Il rentra à Londres, déprimé ; « Dieu merci, chez moi enfin ! » s'écria-t-il, en se retrouvant dans sa maison de Cheyne Walk, au milieu de ses objets familiers ; « je n'en sortirai plus ! » Il la devait quitter cependant une fois encore. Ses amis pensant que l'air salin lui serait favorable le décidèrent à se rendre à Birchington-on-Sea. En voyant sur le tapis de son wagon les initiales de la Compagnie London Chatham and Dover Railway, il se mit à plaisanter : « On a déjà écrit nos noms sur le plancher », dit-il à Mr Hall Caine assis à ses côtés : « L. C. and. D. R. = Lily Caine and Dante Rossetti. » Phénomène que l'on observe souvent chez ceux qui sont sur le point d'atteindre l'étape suprême de l'existence : la nature foncière remonte à la surface. De l'abîme de détresse où Rossetti était plongé, des réflexions, des boutades humoristiques jaillirent au cours des derniers mois qui lui restaient à vivre. Plus d'une fois, la petite maison de bois qu'il occupait à Birchington-on-Sea retentit des éclats de son rire sonore. Il dicta à Mr Hall Caine une ballade dans le genre burlesque *Jan Van Hunks* — qui ne fut jamais publiée. En décembre 1881, il avait été frappé de paralysie. Le 1er avril 1882, William Michael Rossetti écrivait dans son journal que son frère était dans un état de prostration complète, à peine capable de faire quelques pas, à demi-aveugle et en proie à de vives douleurs. Le 8 avril, Dante Gabriel disait : « Je crois que je vais mourir cette nuit. » Le jour de Pâques, à neuf heures et demie du soir, il expirait ayant, à ses côtés, sa mère, sa sœur Christina, Mr Hall Caine et Watts.

Les misères dont la vie de Rossetti est remplie ont certainement assombri son imagination ; nous croyons cependant que le caractère tragiquement fantastique des légendes septentrionales dont, au cours de sa jeunesse, il faisait ses délices, ont plus encore contribué à voiler de tristesse son génie créateur. Ce qui tend à le prouver, c'est que ses premiers tableaux, antérieurs aux souffrances que la vie lui infligea, ne sont pas exempts de mélancolie.

Les influences qui ont agi sur notre peintre-poète sont, nous l'avons vu, multiples ; mais c'est à l'influence italienne qu'il doit la plus grande part de sa renommée.

L'esprit de l'Italie médiévale prédomine dans son œuvre. C'est lui qui lui donne une physionomie insolite au milieu des manifestations littéraires et artistiques du XIXe siècle. L'œuvre de Rossetti pourrait être comparée à un fleuve dans lequel se refléterait l'azur du ciel méditerranéen et dont les affluents aux teintes sombres ne parviendraient qu'à foncer la couleur originelle sans réussir à en dénaturer l'aspect général. Quelles que soient les sources où Rossetti puise ses inspirations, nous demeurons toujours avec lui dans le domaine de la pure imagination et de la sensibilité.

XII

Nous avons essayé de faire voir quelle influence le génie de l'Italie a exercée sur Rossetti, sur la formation de son esprit, sur le cours de ses idées, sur son caractère. Se manifeste-t-elle au même degré dans sa manière d'écrire ? Encore que moins apparents, les effets de cette influence ne sauraient être niés.

Avant de montrer en quoi la connaissance que Rossetti avait de la langue italienne a pu affecter la forme de ses inspirations, disons un mot de ses rimes.

La rime est, dans la prosodie anglaise, un ornement accessoire. Dans le rythme réside principalement le charme du vers, aussi les poètes anglais n'attachent-ils à la rime qu'une importance secondaire. Ils proscrivent la consonne d'appui ; en revanche, ils évitent d'accoupler une syllabe accentuée avec une syllabe non accentuée. Rossetti se montre fréquemment, en apparence du moins, peu scrupuleux à cet égard. *Rose Mary*, entre autres poèmes, renferme plusieurs exemples de sa liberté d'allures. En voici quelques-uns :

Stretched aloft and adown I see
Two roads that part in waste-country.

Nay, the flags are stirred in the breeze,
And the water's bright through the dart-rushes

But calm is the pulse that shakes the sea
To the prisoned tide of doom set free
In the breaking heart of Rose Mary.

The altar stood from its curved recess
In a coiling serpent's life likeness.

Ces groupes de vers se terminent de telle façon qu'il y a, pour nos oreilles aujourd'hui, un réel manque d'équilibre dans l'économie du son ; pour rétablir l'équilibre, il est nécessaire d'affaiblir, en la prononçant, la syllabe accentuée ou d'appuyer sur la syllabe non accentuée d'une façon anormale. Robert Buchanan ne devait pas laisser échapper une occasion de railler Rossetti. Parodiant, ingénieusement d'ailleurs, les libertés que notre poète prenait avec la prosodie et l'accent tonique, il écrivit dans *The Fleshly School of Poetry* :

When winds do roar and rains do pour,
Hard is the life of the sailor :
He scarcely, as he reels, can tell
The side-lights from the binnacle :
He looketh on the wild water.

Faut-il penser, comme Mr A. C. Benson, qu'un Anglais de sang absolument pur aurait été mis en garde, par son oreille, contre la disparité des valeurs sonores ? Nous croirions plus volontiers que Rossetti voulait imiter jusque dans les effets acoustiques les vieilles ballades anglaises où l'accent tonique était placé fréquemment sur la dernière syllabe du mot. Bien des poètes contemporains offrent des exemples de ce défaut d'équilibre dans la disposition des sons. Personne ne mettra en doute le caractère bien britannique de Robert Browning entre autres qui a écrit, dans *The Pied Piper of Hamelin* :

An hour they sate in council,
At length the Mayor broke silence
" For a guilder I'd my ermine gown sell ;
I wish I were a mile hence ! "

et plus loin :

And just as a bulky sugar puncheon,
All ready staved, like a great sun shone...

Dante emploie des mots qui avaient cessé d'être d'un usage courant en son temps : *peccata* pour *peccati*, *corpora* pour *corpi*, *dicere* pour *dire*, *facere* pour *fare*, *loco* pour *luogo*, *viro* pour *uomo*, etc... [1] Dans l'œuvre littéraire de Rossetti, on rencontre des mots tombés en désuétude, tels que *galiot*, *chevesayle*, *stound*, *grout*... Faut-il supposer que le poète anglais a cherché, en se servant de vocables anciens, à se rapprocher du poète italien ? Nous ne le croyons pas. La présence de termes n'ayant plus cours, chez le Florentin, est un vestige de la langue dont la langue italienne est la fille. Chez Rossetti l'usage de mots disparus est la marque de son goût pour les formes archaïques. C'est pour la même raison que dans certains de ses poèmes, *Sister Helen*, *Troy Town*, *Eden Bower*, le poète ponctue les strophes de refrains dont l'usage était si fréquent dans les ballades du moyen-âge. Il reste attaché aux procédés rythmiques des vieux bardes. Dans une note qui sert de courte préface à *The King's Tragedy*, il juge nécessaire, en s'en excusant presque, de réduire le vers de dix à huit syllabes pour être en harmonie avec le mètre de la ballade.

En revanche, bien des termes employés par Dante Gabriel exhalent un parfum dantesque très-pénétrant. Comme chez le Florentin, des effluves de spiritualité émanent souvent de son vocabulaire. Des expressions telles que *the halo of his hair* — le halo de sa chevelure, dans *Bridal Birth* ; le mot *shrine* — châsse — appliqué au visage de l'aimée dans le sonnet *The Portrait* de *The House of Life* ; presque tous les mots de ce passage de *Lovesight* :

---

(1) Cf. Dante — Eugène Bouvy — Garnier, éditeur.

... the spirits of mine eyes
Before thy face, their altar, solemnize
The worship of that Love through thee made known.

[*Les esprits de mes yeux devant ton visage, leur autel, célèbrent le culte de cet amour qui par toi me fut révélé.*]

sont des fleurs de langage écloses dans l'atmosphère d'une admiration fervente pour l'auteur de la *Vita Nuova.*

Cette expression *the spirits of mine eyes* ne fait-elle pas songer à ce fragment de la première canzone :

De gli occhi suoi, come ch'ella gli mova
Escono spirti d'amore inflammati.

[*De ses yeux, de quelque façon qu'elle les meuve, sortent des esprits enflammés d'amour* ?]

Quand on lit *The Early Italian Poets*, on est frappé à tout instant de l'intelligence avec laquelle D. G. Rossetti entra dans la pensée de ses originaux. Il lui arrive quelquefois de s'écarter du texte. Dans la canzone

Donne ch'avete intelletto d'amore

voici comment notre poète traduit le passage suivant :

Dice di lei Amor : " Cosa mortale
Como esser può sì adorna e sì pura ? "
Poi la riguarda, e fra sè stesso giura
Che Dio ne intende di far cosa nova.

Love saith concerning her : " How chanceth it
That flesh, which is of dust, should be thus pure ? "
Then, gazing always, he makes oath : " Forsure,
This is a creature of God till now unknown. "

Il y a dans ce passage un commentaire de l'original. Rossetti tient à être aussi littéral que possible ; mais quand la traduction

littérale fait tort à la beauté du style, il y renonce. Dans son introduction à son ouvrage : *The Early Italian Poets*, Rossetti laisse clairement entendre que traduire littéralement n'est pas traduire fidèlement.

Déclarons toutefois que le poète anglais ne reproduit pas toujours la forte simplicité de l'original. Dans le premier sonnet de la *Vita Nuova*, par exemple :

A ciascun' alma presa e gentil core

les deux vers du second quatrain

Quando m'apparve Amor subitamente
Cui essenza membrar mi dà orrore

sont ainsi rendus

When Love was shown me with such terrors fraught
As may not carelessly be spoken of.

Les deux vers de Dante sont pleins et sonores ; le second complète le premier et le mot « orrore » placé à la fin du vers lui communique une force extraordinaire. Le second vers de Rossetti, au contraire, est faible et même flasque. On sent qu'il est amorcé par la nécessité d'une quatrième rime. Des taches de ce genre qu'il est toujours facile de relever dans un ouvrage aussi considérable que *the Early Italian Poets* — ajoutons qu'elles sont rares — ne sauraient empêcher l'œuvre de Rossetti de figurer parmi les modèles de la traduction. Les termes sont choisis avec scrupule. Souple, Rossetti suit sans effort les inflexions de l'original. Un usage judicieux de tours anciens donne à son œuvre une saveur archaïque exquise et conserve, autant que cela est possible, le charme primitif des poètes de l'Italie médiévale. Il serait intéressant de comparer la traduction de Rossetti et celle de Sir Theodore Martin. Dans son livre sur D. G. Rossetti, Mr William Sharp met en regard des fragments

de l'une et de l'autre de nature à montrer leur caractère respectif. Tout en appréciant l'exactitude, l'élégance de Sir Theodore Martin, nous devons constater à quel point la trame du style est plus solide chez Rossetti, le vers plus alerte, le terme plus rare et plus pittoresque, le mouvement de la phrase plus harmonieux. La traduction de Dante Gabriel donne au lecteur l'impression d'un original. Dans son *Introduction to the Study of Dante*, le critique John Addington Symonds témoigne à Rossetti sa gratitude pour le service qu'il a rendu aux amis de la poésie italienne et son admiration pour la perfection de la forme anglaise dont il a revêtu les compositions des vieux Italiens. Il convient de citer comme un hommage rendu à Rossetti le fait que Ruskin garantit généreusement les fonds requis par les éditeurs pour la publication de *The Early Italian Poets*.

Ajoutons que Rossetti, à l'instar des Italiens, eut une prédilection marquée pour le sonnet et qu'il lui rendit la dignité de sa forme première. En ce qui concerne l'agencement des rimes, il ne s'écarta pas du modèle qui lui avait été tracé par Dante et Pétrarque.

La langue de Rossetti est parfois pleine de vigueur, notamment dans les ballades. Cette qualité se manifeste dans le naufrage de *The White Ship*, dans le récit de la mort du roi Jacques Ier d'Ecosse de *The King's Tragedy*, dans *Sister Helen*. Son style a quelquefois l'ampleur du style de Wordsworth. Nous signalerons, entre autres poèmes, *Lovesight*, dont le dernier tercet se déroule avec tant de majesté :

How then should sound upon Life's darkening slope
The ground-swirl of the perished leaves of Hope,
The wind of Death's imperishable wing ?

Une qualité toutefois nous paraît dominer, chez Rossetti, toutes les autres : c'est l'harmonie générale de la phrase qui

est comme un prolongement, sous une plume anglaise, de l'harmonie de la phrase italienne. Grâce aux rimes affaiblies qui se dissimulent dans les enjambements nombreux de sa versification, grâce à l'extrême mobilité des césures, grâce à une heureuse alternance d'iambes, de trochées, d'anapestes, l'anglais de Rossetti a quelque chose de suave, de fluide, qui rappelle la fluidité, la suavité de la langue toscane, du *Dolce Stil Nuovo*.

Byron a écrit :

« J'aime l'italien, ce doux latin bâtard qui coule comme des baisers des lèvres d'une femme et sonne comme s'il devait être écrit sur du satin, avec des syllabes où le suave Midi respire et des liquides qui tombent toutes si harmonieusement et si à propos que pas un seul accent n'y paraît bizarre... [1] ». Ces vers pourraient, d'une façon générale, s'appliquer à la langue poétique de Dante Gabriel.

Ce qui frappe encore chez Rossetti écrivain, c'est le sentiment des proportions. Sauf peut-être dans le poème inachevé *The Bride's Prelude*, chaque détail est à sa véritable place. Avec un seul mot, un trait discret mais toujours juste et précis, notre poète sait jeter la note pittoresque attendue au moment voulu.

Si le style de Rossetti pèche en quelque endroit, c'est par sa perfection même ou plutôt par une recherche parfois excessive de la perfection. Dante Gabriel est souvent subtil. Certains sonnets de *The House of Life* notamment laissent voir à quel point, comme ses maîtres italiens, il se complait dans le raffi-

---

(1) *I love the language, that soft bastard Latin,*
Which melts like kisses from a female mouth,
And sounds as if it should be writ on satin,
With syllables which breathe of the sweet South,
And gentle liquids gliding all so pat in,
That not a single accent seems uncouth...

Beppo XLIV.

nement du sentiment. L'expression suivant la pensée dans ses complexités devait fatalement avoir un caractère de rareté où se devine parfois l'effort littéraire. Il en résulte quelque froideur. Il est malaisé, sinon impossible, de montrer l'analogie qui existe entre le raffinement des Italiens et celui de Rossetti par la comparaison de passages concordant avec exactitude. L'impression que nous avons de cette analogie se fonde bien plus sur l'observation d'une commune tournure d'esprit que sur un choix de textes précis. Rossetti était subtil et raffiné par tempérament ; il n'est pas surprenant que cette disposition naturelle se soit développée, grâce à son commerce constant avec les écrivains de l'Italie médiévale.

Dès le XIVe siècle, l'Italie exerça une sorte de charme sur les écrivains anglais. Chaucer, Sackville, Sidney, Shakespeare, Ben Jonson, Webster, Ford, Cyril Tourneur, John Marston, Milton, Sir Thomas Browne, Jeremy Taylor, Otway, Rogers, Coleridge, Leigh Hunt, Byron, Shelley, Robert Browning, entre autres, empruntèrent main sujet soit aux inspirations romanesques de ses conteurs ou de ses poètes, soit aux annales tragiques de son histoire. Ils nous transportent sous son ciel bleu, créent autour de nous une atmosphère chargée de parfums, nous révèlent les complexités de son âme amoureuse ou bien ils nous présentent le sinistre tableau de ses mœurs politiques. Si imprégnés qu'ils soient d'italianisme, ils demeurent anglais par quelque côté. Ils ont, plus ou moins, une préoccupation moralisatrice. Ce que dit M. Legouis à propos de l'auteur de *Troilus et Crisède* peut s'appliquer à d'autres poètes anglais que *Chaucer*. « Chaucer ne peut comprendre cette conception toute méridionale de la vie d'après laquelle l'amour est divinisé en même temps que la femme méprisée. » (Émile Legouis, *Geoffrey Chaucer*. Bloud et Cie.) A vrai dire, c'est par l'étude ou par un phénomène de puissance imaginative que les poètes cités transforment leur

nature foncière pour devenir ou essayer de devenir italiens. L'italianisme de Rossetti n'a rien de volontaire. Ce n'est pas à force d'art qu'il réussit à ressusciter en plein XIXe siècle l'esprit de l'Italie médiévale. Ce n'est pas grâce à un effort cérébral même devenu facile par l'habitude qu'il est en grande partie Italien. C'est en dépit de lui-même. Aussi son inspiration offre-t-elle un caractère de spontanéité où se manifeste toute son originalité. L'âme du grand Florentin a passé en lui ; il est son porte-parole ; la personnalité de Rossetti est une émanation de Dante et son œuvre marque le degré suprême de la renaissance du Dantisme en Angleterre. Ayons toutefois la franchise de le reconnaître : la pensée italienne de Rossetti n'est pas aussi robuste que celle des écrivains du *Dolce Stil Nuovo* et, cela va sans dire, de Dante grand philosophe, grand théologien en même temps que grand poète. Il y a, chez Rossetti, plus de tendresse passionnée que de force véritable. Nous lui sommes pour cela redevables d'œuvres d'un caractère un peu frêle quelquefois mais d'une grâce exquise, d'un charme berceur qui plonge le lecteur dans une atmosphère d'enivrante et mystique rêverie. L'Angleterre n'avait jamais été à même d'en goûter aussi pleinement la douceur avant l'apparition de Dante Gabriel.

A dix-huit ans, Rossetti écrivait la *Blessed Damozel* qui demeure un pur chef-d'œuvre tant pour la forme que pour le fond. Fut-il jamais un maître dans l'art de manier le crayon, un de ces maîtres devant lesquels on s'incline, ému et silencieux ? Nous avons vu à quel point, au début de sa carrière, il fut réfractaire aux travaux d'ordre technique qui font le grand dessinateur. Les gaucheries d'exécution qu'il avait relevées chez les primitifs italiens ne l'avaient rendu que trop indulgent pour ses propres défauts. Quelle satisfaction ne dut-il pas éprouver en lisant ces lignes de Ruskin dans lesquelles il trouvait la

justification de ses imperfections : « Il n'y a pas de plus mauvais symptôme dans l'œuvre des jeunes artistes qu'un excès d'habileté dans l'exécution ; cela indique en effet qu'ils se contentent de ce qu'ils ont fait et n'ont point essayé de faire plus qu'ils pouvaient faire. Leur œuvre devrait être remplie de défauts, car les défauts sont le signe de l'effort [1]. »

Ces déclarations n'étaient pas hors de saison en un temps où le savoir-faire tenait lieu d'inspiration. Dans l'esprit de Ruskin, elles devaient pousser l'artiste à reculer indéfiniment les bornes de son idéal, le mettre en garde contre lui-même et contre le danger des succès faciles et éphémères, le déterminer enfin à travailler sans relâche pour atteindre la perfection ; mais elles étaient de nature à flatter le goût de Rossetti pour l'*idée* au détriment de la *forme* et à l'encourager dans son excessive indulgence pour ses errements. En fait, ses premières aquarelles, ses premiers dessins sont remplis de fautes matérielles. Vers 1853 il avait voulu illustrer des scènes de *Pippa Passes* de Robert Browning. Ses efforts n'aboutirent à rien de satisfaisant. Il fut rebuté par les difficultés de son entreprise. Ces difficultés, il les rencontrait dans le dessin plus encore que dans le coloris ; finalement il détruisit une œuvre sur laquelle il avait peiné de longs mois. Holman Hunt rapporte, sur un ton plaisant et humoristique, quel malaise Rossetti éprouvait et en même temps quelle conscience un peu puérile il apportait dans la représentation de la réalité :

« La dernière fois que Rossetti et moi travaillâmes ensemble,

---

(1) Nothing is so bad a symptom in the work of young artists as too much dexterity of handling ; for it is a sign that they are satisfied with their work, and have tried to do nothing more than they were able to do. Their work should be full of failures, for these are the signs of efforts.

Ruskin — Modern Painters.

ce fut à Seven Oaks. Près de l'endroit où je travaillais, il se mit à peindre un bocage pour un fond de tableau. J'allais quelquefois le voir à l'ouvrage, mais je le trouvais presque toujours engagé, pour ainsi dire, dans une querelle mortelle avec une feuille qui s'était fait un malin plaisir de se détacher de la branche juste au moment où il avait commencé à la peindre ; en fin de compte, il se lassait de son attitude et retournait à son garni pour écrire ou pour essayer des dessins. » (Holman Hunt, *The Preraphaelite Brotherhood. Contemporary Review*. May 1886.)

Rossetti donna une preuve d'inhabileté technique dans une circonstance mémorable. En 1857, il entreprit de décorer la salle des débats de l'Union à Oxford. Rossetti et les artistes qu'il associa à son entreprise, Burne-Jones, Prinsep, William Morris, Arthur Hughes, résolurent de représenter des scènes de la légende arthurienne. Lui-même choisit comme sujet le sommeil de Sir Lancelot devant la châsse du Saint-Graal. On se mit à l'ouvrage avec une ardeur, un enthousiasme dont Dante Gabriel donnait l'exemple. La tentative aboutit à un échec. Ni Rossetti ni ses collaborateurs ne connaissaient les procédés de la peinture à fresque. Pressentant l'insuccès de ses efforts, Rossetti n'acheva pas l'œuvre commencée. A l'heure actuelle, les murs de la salle des débats transformée depuis 1857 en bibliothèque n'offrent plus que des plaques de couleurs ternies où flottent des personnages dont les traits sont, en certains endroits, étrangement durcis, en d'autres, indistincts. La porosité de la brique les a, en grande partie, absorbés.

L'Ancilla Domini, *The Girlhood of Mary Virgin* sont des œuvres d'un charme à la fois noble et familier, auquel nul ne saurait demeurer insensible. Elles sont l'expression d'une émotion délicate et profonde ; mais une indéniable timidité d'exécution s'y révèle.

Plusieurs œuvres artistiques de Rossetti manquent de consis-

tance ; c'est que, chez lui, une certaine langueur efféminée essentiellement méridionale s'alliait à l'extraordinaire énergie qu'il savait développer, lorsque les intérêts de l'art étaient en jeu.

Faute de virtuosité technique, il est arrivé plus d'une fois à Rossetti d'aller au delà de ses intentions premières dans l'expression du Sentiment. Il tombe alors dans la sensiblerie.

Tournons-nous maintenant vers *The Writing on the Sand*. Combien l'homme qui écrit sur le sable est dégingandé ! Quelle absence de souplesse dans tous ses membres ! Dans *King Arthur's Tomb*, que de raideur dans les bras, particulièrement dans le bras gauche de la reine Guinevere ! Quel effet désagréable produit le bouclier posé comme un élytre sur le dos du chevalier Lancelot ! Devant *The Gate of Memory*, d'où se dégage une si forte impression de mystère, l'œil du spectateur est malheureusement choqué par l'exiguité du bras de la femme qui se tient debout au premier plan. Pourquoi faut-il qu'une œuvre aussi éloquente que *La Donna della Finestra* soit gâtée par la flaccidité du métacarpe de la main droite et la longueur antiphysiologique des phalanges de la main gauche ? Les mains d'ailleurs sont souvent traitées d'une façon défectueuse par Rossetti. Ajoutons qu'il ne sait pas toujours les disposer avec art. Dans *Rosa Triplex*, par exemple, œuvre cependant d'une rare élégance, l'accumulation des mains au premier plan s'impose à l'attention du spectateur d'une façon gênante. Il s'agit là d'une question de composition. La composition, chez Rossetti, ne nous satisfait pas toujours pleinement. Il est regrettable qu'il ne rejette pas suffisamment dans la pénombre ce qui n'est qu'accessoire. On déplore parfois chez lui l'absence du trait, du coup de pinceau décisifs qui donneraient sa véritable valeur au détail essentiel. A l'instar des primitifs italiens, il se complaît dans la représentation de nombreux objets mobiliers ; mais il ne les groupe

pas toujours avec toute l'habileté désirable. Il est souvent la victime de son goût pour le symbolisme qui le pousse à accorder, au détriment de la perspective générale, une importance excessive à de simples attributs. Poète, il est guidé par un sûr instinct ; peintre, il se condamne systématiquement à exprimer trop de choses. Des critiques intransigeants, des critiques « d'extrême-gauche », pour employer l'expression dont M. Mourey s'est servi dans son étude sur les Préraphaélites anglais, ont reproché à Rossetti d'avoir cultivé le genre « littéraire » en art et, pour cette raison, ont prononcé contre lui une condamnation formelle — jugement bien rigoureux, selon nous, les genres ne nous paraissant pas, en eux-mêmes, condamnables. Nous nous plaçons pour apprécier l'œuvre de Rossetti sur le terrain de la technique.

Les erreurs commises par les primitifs italiens étaient excusables, parce qu'elles étaient commises innocemment ; s'ils avaient pu connaître les moyens de les éviter, ils y auraient vite eu recours. Les fautes de Rossetti méritent moins l'indulgence ; car il avait, pour se guider, l'expérience des siècles. Elles donnent à beaucoup de ses premières œuvres un air faussement naïf.

Notre peintre-poète se rendit bien compte des lacunes de son éducation première, il les déplora ; il en souffrit même et, par un travail opiniâtre, il s'efforça de les combler. On peut voir, en lisant *My Story* de Mr Hall Caine, en quels termes dédaigneux il parlait, vers la fin de sa vie, des membres de la Confrérie des Préraphaélites : « Les Préraphaélites ! un groupe de jeunes gaillards qui ne savaient pas dessiner ! » et, ce disant, il riait à pleins poumons. « Quant à tout ce bavardage au sujet des Préraphaélites », ajoutait-il, « je vous avoue que j'en suis fatigué et cela depuis longtemps. Pourquoi continuer à parler des billevesées visionnaires d'une demi-douzaine d'enfants ? » Rossetti se montrait en vérité trop sévère pour un mouvement artistique

THE DAY DREAM

qui avait régénéré l'art britannique ; mais il avait raison quand il voyait surtout dans ce mouvement une manifestation de érvolte contre les faussetés de l'Académisme.

A force de labeur, Rossetti réussit à se corriger de bien des défauts et à acquérir de nouvelles qualités. Se mettant à l'école des Vénitiens et particulièrement de Tintoret et de Giorgione, il rechercha la richesse du coloris. « Il y a des hommes », écrivait-il, en 1854 à Mc Cracken, « qui, simplement à cause de leur mauvais coloris, m'empêchent de goûter pleinement leurs ouvrages, malgré les qualités dont ils sont pleins ». Les tons dans mainte toile de Rossetti, notamment dans celles qui se succédèrent à partir de 1860 sont, en général, d'un éclat éblouissant. *The Beloved*, *Sibylla Palmifera*, *Monna Rosa* où l'or resplendit à côté du blanc, la *Mariana* de *Measure for Measure* qui offre une admirable gamme de bleus, *la Ghirlandata*, véritable symphonie de verts, *La Bella Mano*, *Rosemonde*, *Beata Beatrix*, *Lady Lilith* sont des joyaux de l'art britannique. L'année 1860 ouvre la deuxième période de la carrière artistique de Rossetti. C'est à cette période qu'appartiennent encore le *Triptyque* de la Cathédrale de Llandaff, *Burd Alane*, *The Loving Cup*, *Joli Cœur*, *Dante's Dream*, *Sibylla Palmifera*, *Astarte Syriaca*, *The Lamp of Memory*, œuvres qui s'imposent au respect de tous, soit par la magnificence du coloris alliée à un dessin souple et ferme à la fois, soit par la puissance expressive et l'harmonie de la composition. Sous l'influence des maîtres de l'Italie médiévale, Rossetti eut le mérite de sauver la peinture de la monochromie qui la menaçait. L'usage du bitume était fort en honneur à l'époque où se fonda la Confrérie des Préraphaélites. Rossetti et ses compagnons de lutte virent quels dangers il fiasait courir à la solidité des tableaux. Le bitume offre l'avantage de communiquer aux couleurs une transparence immédiate ; mais cette transparence est toute provisoire. Il les revêt, à la

longue, d'une teinte uniformément sombre et il cause des craquelures dans la toile. Les trécentistes et les quattrocentistes n'avaient pas connu l'usage du bitume. Pourquoi donc s'en servir ? disait Rossetti. Dès ses premiers tableaux, il n'employa, comme Giotto, que des couleurs franches.

Tout en rendant à Rossetti-peintre l'hommage qui lui est dû, tout en reconnaissant son mérite, nous n'hésitons pas à préférer en lui le poète. Rossetti se donnait comme un professionnel de la peinture ; or, il y a dans un trop grand nombre de ses œuvres picturales des traces évidentes de ce qu'on appelle « l'amateurisme ». On en relève même dans les tableaux qui appartiennent à la belle période de sa carrière artistique, à la période qui commence en 1860. A tort, Rossetti crut trop longtemps que le génie tient lieu de tout ; trop longtemps, il ne voulut pas se rendre compte que le génie sans le talent produit des œuvres imparfaites. Les véritables maîtres ont nourri leurs dons naturels des fruits d'un travail persévérant — ce qui leur a permis de se jouer des difficultés techniques.

Les qualités de Rossetti artiste sont des qualités acquises tardivement. Ses qualités de poète, il les porta en lui dès sa plus tendre enfance. Artiste, il lui arriva d'atteindre la perfection mais, pour ainsi dire, accidentellement. Poète, il n'a que des défaillances fortuites. Quoi qu'il en soit, par le prestige de sa forte personnalité, il a réussi ou, tout au moins, puissamment contribué à sauver l'art britannique de la ruine que redoutait pour lui le peintre Constable. Il est de ceux dont on peut dire qu'ils sont plus grands que leur œuvre artistique.

XIII

Sous la simplicité de ses manières, sous la négligence de son vêtement, Rossetti jouissait, dans son cercle d'amis, des privilèges d'une sorte de royauté morale et intellectuelle. Des hommes tels que William Morris, Ruskin lui-même subirent, pendant plusieurs années, le prestige de son charme, pour ainsi dire, magnétique. C'est ce charme qui lui permit bien souvent de sortir à son avantage d'embarras où le mettaient les mouvements de sa nature impulsive et certaines impertinences de langage. « Dans les premiers temps », dit Burne-Jones, « je n'éprouvais pas le besoin de penser autrement que lui et au cours des lamentables dernières années de sa vie, je me le représentais toujours tel qu'il était en sa jeunesse et je maudissais la fatalité qui pouvait le changer. » « Rossetti était l'astre autour duquel nous gravitions », dit Prinsep, « nous copiions même sa façon de parler... nous laissions notre propre individualité s'absorber dans la forte personnalité de notre Gabriel adoré. » *(Memorials of Edward Burne-Jones.)* Le peintre aveugle Philip Bourke Marston écrivait en 1873 : « Quel homme prodigieux est Rossetti ! Que n'est-il quelque grand roi exilé pour que nous tentions, au péril de notre vie, de le restaurer sur son trône ! » Madox Brown nous fait cette confidence après la mort de celui dont pourtant il avait été le maître : « Je découvre aujourd'hui ce dont j'avais à peine conscience auparavant, à savoir que je peignais avec l'idée vague et lointaine de mériter son approba-

tion. » « C'était un despote bon enfant, d'une nature ardente et généreuse, sans prétention dans ses manières, tenace seulement sur le point en litige », a écrit son frère William Michael. L'intransigeance de Dante Gabriel devait graduellement éloigner de lui Ruskin et William Morris ; mais la chaleur de ses sentiments suscita autour de lui de nouvelles amitiés, de nouveaux dévoûments. On sait comment, au terme de sa vie, il fut l'objet des soins les plus vigilants et les plus touchants de la part de Mr Hall Caine au nom duquel il convient d'associer celui de Mr William Sharp, l'un et l'autre alors dans la fleur de l'âge.

Le prestige fascinateur de D. G. Rossetti ne pouvait que se traduire par une grande influence sur son entourage et même en dehors de son cercle intime. Le peintre Burne-Jones fut son disciple enthousiaste. Dans ses premières œuvres, il procède directement de lui. Il s'affranchit peu à peu de la tutelle de son maître ; mais, comme Rossetti, il aima à multiplier les détails accessoires, ainsi qu'en témoignent *The Wedding of Buendelmonte*, *The Parable of the Wise and Foolish Virgins*, *King Cophetua and the Beggar-Maid* ; comme lui, il demeura toujours attaché au culte de la Beauté et sut illuminer mainte de ses créations d'un rayon mystique. Avec la collaboration de William Morris, comme Rossetti, il décora diverses églises de vitraux où la grâce et la souplesse des formes s'allient à l'expression d'un sentiment religieux d'une pureté toute primitive. La facture de Burne-Jones n'a nullement le caractère d'une reconstitution archéologique ; mais l'esprit qui l'anime se ressent de son commerce avec Rossetti et, par l'intermédiaire de celui-ci, avec les maîtres de l'Italie médiévale. On peut s'en convaincre à Jesus College de Cambridge, à Christ Church d'Oxford, à St-James's Church Marylebone.

Dans les vitraux de la cathédrale d'Oxford notamment, on sent que Burne-Jones est encore sous l'influence directe

de Rossetti. Ses vertus théologales, sa Sainte-Cécile rappellent le type de beauté cher à Dante Gabriel ; toutefois les traits caractéristiques de ce type ne se présentent plus qu'avec discrétion ; à peine même sont-ils indiqués. Ces vitraux datent de 1859. On se souvient que, deux ans auparavant et dans le cours de l'année précédente, Burne-Jones fut occupé, en compagnie de Rossetti, à décorer la salle des débats de l'Union.

William Morris et Burne-Jones firent revivre l'art de la tapisserie dont le plus beau spécimen dû à leur entente, l'*Adoration des Mages*, orne la chapelle d'Exeter College à Oxford. On y trouve appliqués, dans toute leur extension, dans tout leur luxe, les principes du Préraphaélisme.

George Frederick Watts, bien que plus âgé que Rossetti d'une dizaine d'années, bien que n'ayant pas été, dans l'acception propre du mot, son élève, n'a pas échappé à son influence. Cette influence affermit en lui ses tendances idéalistes et son goût pour les sujets légendaires et symboliques.

Quant au peintre Henry Holiday, l'auteur du tableau célèbre où Dante et Béatrice se rencontrent à l'angle du pont de Florence, il appartient à l'école de Rossetti au point que beaucoup de gens attribuent ce tableau au chef de la Confrérie des Préraphaélites. Le choix du sujet, la façon minutieuse dont il est traité, l'attitude de Dante, le port et le regard de Béatrice, tout enfin est d'un artiste qui a connu et aimé Dante Gabriel.

D'autre part, le poète Swinburne sentit se développer auprès de Rossetti les germes de son goût pour les formes archaïques de la pensée et pour la perfection de l'expression verbale.

Le beau poème de Francis Thompson, *The Hound of Heaven*, est d'une inspiration qui rappelle celle de Rossetti. « Depuis la *Blessed Damozel*, » dit Burne-Jones, « aucune parole mystique ne m'a autant touché que *The Hound of Heaven*. »

Ajoutons que l'auteur de la *Blessed Damozel* trouva un inter-

prète musical en Claude Debussy. Dans l'œuvre du compositeur et dans le poème anglais, nous trouvons la même note mystiquement amoureuse et la même fluidité rythmique. Ce sont deux fleurs exhalant un parfum identique, aussi pénétrant que délicat.

Nous ne revendiquons pas pour Rossetti seul la gloire d'avoir rétabli le culte de la nature dans le domaine de l'art. Dante Gabriel fait partie d'un groupe dont Ruskin est le personnage le plus considérable. Mais, comme fondateur de la Confrérie des Préraphaélites, il a grandement contribué à ouvrir une voie nouvelle qui devait, par la suite, être bordée de chefs-d'œuvre. Rossetti et les membres de la Confrérie ont posé les assises de mainte école d'art dont les manifestations procèdent de leurs principes. C'est à juste titre que M. de la Sizeranne a pu écrire : « On voit combien les P. R. B. ont eu raison d'abandonner l'atelier pour les champs, la tradition mal comprise pour la nature même imparfaitement dévoilée. Ce n'est qu'un mot, mais ceux qui l'ont prononcé avaient confusément pressenti ce qu'il y a de fécond dans l'idée d'opposer le système du soleil au système des Renaissants. Ainsi, plusieurs fois, les P. R. B. ont passé tout à côté des découvertes modernes. A plusieurs reprises, ils ont balbutié les premiers mots de notre dernière révolution esthétique. En les regardant, on a la même impression qu'en lisant la Disme royale de Vauban ; c'est un monde nouveau non pas clairement vu encore mais naïvement pressenti et à demi prophétisé. Il ne faut donc pas croire qu'en réduisant à la ligne originale et à la couleur franche tout le Préraphaélisme, on diminue son rôle ; on l'agrandit au contraire. Le nom de la revue *The Germ* était bien trouvé. Le Préraphaélisme contenait en germe toute la peinture contemporaine. » (Robert de la Sizeranne, *La Peinture anglaise.)*

Les membres de la Confrérie des Préraphaélites ne se réu-

nissaient pas seulement pour rénover la peinture ; ils se proposaient de déployer leur juvénile activité dans les directions les plus diverses. « Dans nos réunions, nous nous entretenions », dit Holman Hunt, « des améliorations à apporter dans le dessin des objets familiers, des meubles, des rideaux, des ornements intérieurs, du costume ; nous parlions du moyen d'exercer notre habileté, comme l'avaient fait les peintre sprimitifs, non dans une branche unique de l'art, mais dans toutes. » (Holman Hunt, *Contemporary Review*, mai 1886.) Comme chef et comme inspirateur du mouvement préraphaélite en Angleterre, Rossetti peut, à bon droit, revendiquer une grande part d'influence dans cette métamorphose des objets qui nous environnent, dans cette « renaissance esthétique, réaction de la vie sensitive qui veut ressusciter le divin dans la nature et dans la réalité familière en faisant renaître partout la joie et la splendeur ». (Cazamian, *L'Angleterre moderne)*. Ces lignes de M. Cazamian s'appliquent aux effets du mouvement d'Oxford auquel, nous l'avons vu plus haut, se rattache par un lien étroit le mouvement artistique du milieu du XIXe siècle.

« Pour indiquer la genèse de notre Renaissance », écrit Walter Crane, « nous devons remonter aux jours de la Confrérie préraphaélite. Quoiqu'aucun de ses membres n'ait été un dessinateur décoratif au sens strict du mot — si nous exceptons D. G. Rossetti — cependant, par leur retour résolu et enthousiaste au symbolisme direct, au naturalisme franc et au sentiment poétique ou romantique de l'art du moyen âge, en y ajoutant la puissance de l'analyse moderne, enfin par leur immense amour du détail, ils dirigèrent l'attention vers les branches du dessin autres que la peinture [1]. »

---

(1) Walter Crane — The English Revival of Decorative Art. Fortnightly Review. — Citation de M. Robert de la Sizeranne.

En vérité, l'action des Préraphaélites s'exerça dans le domaine de l'enluminure, de l'orfèvrerie, de la reliure, de l'architecture. Dans le domaine des arts décoratifs, Rossetti n'est pas étranger, par son rôle prépondérant dans le réveil du culte de la nature, à l'éclosion de ces plantes aux feuilles élégamment allongées, de ces fleurs aux pétales largement épanouis qui ornent aujourd'hui les rideaux, les tentures, les tapis de nos appartements.

Malheureusement l'art de la décoration n'a pas toujours su se défendre contre l'envahissement de la mièvrerie. Les formes flasques et contournées se sont introduites dans l'art.

Combien de caricatures, d'autre part, nous ont été données de la Damoiselle Élue par des dessinateurs de programmes pour « théâtres esthétiques ! » Croyant s'inspirer de Rossetti, ils imaginèrent des créatures émaciées, étiques, invertébrées portant trois lis à la main dans une attitude niaisement béate et dont les yeux voulant être « plus profonds que les eaux profondes assoupies vers le soir » n'ont d'autre expression que celle de l'hébètement. Ils ne réussirent qu'à dérouter complètement ceux qui ne connaissent Rossetti que d'une façon approximative. Dirons-nous toutefois que Rossetti a quelque part de responsabilité dans les tares de ses contrefacteurs ? Les imperfections que nous avons relevées chez lui étaient des germes de décadence. Chez ses contrefacteurs, les défauts seuls subsistent, poussés jusqu'à la plus agressive exagération, sans qu'aucune qualité précieuse vienne, comme dans l'œuvre de Dante Gabriel, en atténuer l'effet.

Toutefois, « tout compte fait », dit Richard Redgrave, « l'art anglais a été plutôt amélioré que gâté par ce que l'on appela l'hérésie préraphaélite, car le zèle et le sérieux de ses adeptes servirent à contrebalancer le mal causé par le grand nombre de peintures fausses que produisaient beaucoup de peintres

préoccupés seulement de gagner de l'argent et ne travaillant que pour vendre [1]. »

Pour Ruskin, dont le nom est intimement mêlé à l'histoire du Préraphaélisme anglais, l'amour de la nature a l'ardeur d'une foi. La puissance de Dieu se révèle dans les moindres détails du monde extérieur. L'artiste doit être l'interprète de Dieu et il n'est vraiment digne de ce nom que s'il se soumet à l'autorité du Créateur. L'art devient alors un Évangile. Comme Ruskin, D. G. Rossetti a cru un certain moment que l'artiste avait une mission auguste à remplir. Comme saint François d'Assise, notre poète-peintre établit un jour un lien mystique entre ce monde et Dieu, avec l'artiste comme intermédiaire :

« Rendez hommage à Luc l'Évangéliste », écrit-il, « car c'est lui qui, d'après les antiques légendes, a, le premier, enseigné à l'art à joindre les mains et à prier. L'art hésita à déchirer d'un coup le voile qui recouvre les symboles obscurs ; mais ayant bientôt su que l'immensité des cieux, le silence des champs et cette lumière du jour, dans leur sens profond, sont aussi des symboles, il contempla Dieu par leur intermédiaire et devint le prêtre de Dieu [2]. »

Devons-nous inférer de ce fragment que l'art est ou doit être

---

(1) Richard Redgrave, R. A. — A Century of Painters of the English School. — Citation de M. Robert de la Sizeranne.

(2) *Give honour unto Luke Evangelist ;*
For he it was (the aged legends say)
Who first taught Art to fold her hands and pray.
Scarcely at once she dared to rend the mist
Of devious symbols ; but soon having wist
How sky-breadth and field-silence and this day
Are symbols also in some deeper way,
She looked through these to God and was God's priest.

The House of Life
Saint Luke the Painter.

un interprète de la parole divine, que l'œuvre de l'artiste est ou doit être une prédication graphique ? *Hand and Soul*, ouvrage auquel nous avons déjà fait allusion, nous donne la clef de la pensée de Rossetti à ce sujet.

Chiaro dell' Erma, le héros de cet ouvrage, est la personnification du poète-artiste lui-même. Chiaro dell' Erma est un jeune peintre natif d'Arezzo qui a successivement travaillé sous la direction de Giunta Pisano et de Bonaventura. Il devient célèbre ; mais il ne trouve pas dans la renommée vers laquelle tendaient cependant ses vœux et ses espérances les satisfactions dont a soif sa nature altérée d'idéal moral. Il se reproche d'avoir uniquement, jusqu'à ce jour, pratiqué le culte de la beauté terrestre. Son but sera désormais de ne présenter que des œuvres d'une élévation morale capable d'exercer une salutaire influence sur l'âme du spectateur. Il se propose de devenir l'auxiliaire de Dieu. Mais le caractère abstrait de ses nouvelles conceptions ne réussit pas à toucher les cœurs et Chiaro dell' Erma trouve la preuve de son impuissance dans la querelle sanglante qui éclate entre les Ghergiotti et les Marotali, au pied même d'une fresque allégorique qu'il a peinte sous le porche de San Petronio. Cette fresque est la glorification de la *Paix*. Désespéré, il assiste à la faillite de sa foi en l'influence moralisatrice de l'art. Il est la proie d'une fièvre qui le mine, quand il éprouve soudain une étrange émotion : sans que les portes de son atelier se soient ouvertes, il cesse de se sentir seul et livré à lui-même ; devant lui se dresse, les mains jointes, une femme d'une merveilleuse beauté dans laquelle il reconnaît l'image de son âme. Dans la chevelure d'or de cette femme, il voit, comme à travers un voile, se dessiner ses propres rêves. Cette apparition est suggérée à Rossetti par ces vers inscrits en tête de *Hand and Soul* et dont l'auteur Bonnagiunta Urbiciani vivait à Lucques vers le milieu du XIIIe siècle :

Rivolsimi in quel lato
Là onde venìa la voce,
E parvemi una luce
Che lucea quanto stella :
La mia mente era quella.

Je me tournai du côté
d'où venait la voix,
Et il m'apparut une lumière
qui brillait comme une étoile :
Elle n'était autre que mon propre esprit.

Et la femme, posant les mains sur le front de Chiaro dell' Erma et l'enveloppant de son opulente chevelure, lui parle sur le ton de la tendresse. Elle lui fait comprendre que l'unique poursuite de la Gloire est décevante. Ce que doit rechercher l'artiste, c'est le suffrage de sa conscience. Elle lui reproche de s'être orgueilleusement érigé en collaborateur de Dieu qui n'a nullement besoin de son aide. « Tes intentions sont honnêtes et pures », lui dit-elle ; « mais prends-y garde, c'est folie de déclarer : « en faisant ceci, je fortifie Dieu parmi les hommes ». Quand Dieu t'a-t-il jamais imploré par ces paroles : « Mon fils, prête-moi ton épaule, car je tombe » ? En un mot, Chiaro dell' Erma a manqué d'humilité. Or, il se rapprochera d'autant plus de Dieu qu'il sera plus soumis et plus modeste. Peindre la vie dans sa vérité, voilà pour l'artiste le moyen de rendre hommage au Créateur.

Chiaro n'a-t-il pas aussi manqué de sincérité vis-à-vis de lui-même ? « Je veux faire ceci », s'est-il dit, sans égard pour le penchant de sa nature. La faillite de son dessein était inévitable. Mettre la *main* au service de l'*âme*, voilà le moyen de suivre les voies divines et de servir l'homme par Dieu. Il y a dans ce précepte une interprétation visible et réelle, bien qu'atténuée, de la parole franciscaine qui donne à la vie humaine une signi-

fication supraterrestre et place dans l'âme, bien plus que dans le cerveau, les ressorts de nos actes.

« La Beauté », a écrit le professeur Lambinet, « est, à l'égal de la Justice et de la Vérité, une des faces du Divin [1]. » Le but principal de Rossetti fut de donner plus de prix à la vie en la rendant plus belle. Il souffrit des laideurs du présent qui, selon lui, faisaient flotter autour de l'homme une atmosphère délétère. Par la diffusion de la Beauté, il voulait répandre dans le monde les bienfaits d'une hygiène morale propice à l'éclosion des sentiments les plus nobles. Par là, il se rapprochait de Ruskin ; toutefois il ne se révéla jamais, comme Ruskin, un fougueux propagandiste, un apôtre, un *prédicateur* foncièrement anglais de la morale esthétique. En écrivant *Hand and Soul*, il songeait avec un sentiment de regret aux temps fortunés où l'art et la vie ne faisaient qu'un et où, comme à Pise, à Lucques, à Arezzo, les peintres ne séparaient pas la crainte de Dieu de l'amour de l'art. A l'Italie donc, vers laquelle il tournait ses regards mélancoliques, il demandait une formule de vie capable de satisfaire les diverses aspirations de l'homme. Cette formule résumait la prédication de saint François d'Assise. Comme saint François, comme les vieux Italiens, Rossetti rêvait l'union du monde visible et du monde invisible ; par là même, il élève nos esprits et nos cœurs. Certes, l'idéalisme risque de se briser les ailes au contact des dures réalités de l'existence. Dante Gabriel en fit plus d'une fois la douloureuse expérience. L'idéalisme est un des aspects du romantisme de Rossetti ; il n'est pas sans offrir des dangers. En transfigurant la vie, il peut en fausser la direction. Il est parfois trompeur comme un mirage pour l'homme qui n'en corrige pas les effets par le sens des

---

(1) *Pro Musica* — Prof. Lambinet — Bordeaux.

réalités ; d'autre part, il donne, comme chez le *Poverello*, comme chez Dante, comme chez les poètes et les artistes de l'Italie médiévale, comme chez Rossetti lui-même, une valeur infinie aux émotions de l'âme humaine. Il les sanctifie.

Rossetti, avons-nous dit, aima la Beauté en elle-même et pour elle-même. Son œuvre artistique et littéraire n'est au service d'aucune discipline morale. Il ne s'en suit pas qu'aucun enseignement ne s'en dégage. En arrachant l'art au mensonge de l'Académisme, en le transportant sur le terrain de la nature, il voulait que l'artiste, avant tout, fût un apôtre de la vérité. « A celui qui veut exprimer une idée simple mais originale, ne dites pas : « Est-ce là tout ? » C'est là une chose que j'aurais pu aussi bien penser moi-même, mais n'ai point voulu exprimer, car cela n'en valait pas la peine. Demandez-vous : « Est-ce là la vérité ? » Le thème fût-il un point ou la terre entière, qu'importe ! La vérité est un cercle parfait, grand ou petit. » Ainsi s'exprime, dans le sonnet inscrit en tête du *Germ*, William Michael Rossetti, interprète de Dante Gabriel. Les vers sont médiocres, mais le sentiment qui les a dictés est aussi élevé que juste. D. G. Rossetti lui-même fournit, toute sa vie, l'exemple d'une probité artistique dont les leçons furent fécondes. Ce qui l'avait séduit chez les Primitifs italiens, c'était la sincérité de leur inspiration. Ce n'est pas tant par l'adoption plus ou moins habile de leurs procédés d'exécution que par la pratique, à leur exemple, de cette vertu qu'il est en droit de se considérer comme leur descendant. L'adoption des procédés d'exécution n'était qu'un moyen d'exprimer la vérité dont, comme eux, il prenait la résolution de se faire le champion, animé d'un zèle, pour ainsi dire, sacerdotal. Ainsi conçu, le rôle de l'artiste se revêtait d'une singulière dignité et sa fonction sociale se trouvait, du même coup, considérablement ennoblie. Ce n'est pas un des moindres mérites de Rossetti et des membres de la Confrérie

préraphaélite d'avoir confié à l'art une aussi belle mission et de lui avoir assigné un but aussi hautement moral.

Le secret de l'attrait qu'exerce Rossetti réside en ce fait que, si loin des contingences de la vie quotidienne que son imagination nous emporte, si peu préoccupé qu'il nous paraisse être du résultat de nos luttes journalières, si distantes que soient les régions où il localise ses rêves, il reste profondément humain. Ses créations d'essence terrestre et d'essence surnaturelle demeurent très-près de nous. Elles ont leur point d'appui sur les facultés sensitives de notre être. Le courant d'humanité qui traverse l'œuvre de Rossetti lui donne une physionomie bien différente de celle de son contemporain et disciple, William Morris. W. Morris confessait que sa connaissance de la vie consistait seulement en réminiscences lointaines et imprécises et lui-même s'appelait « un rêveur de rêves » — *a dreamer of dreams* — dont la trame consistait en souvenirs de choses à demi-oubliées, ni vraies, ni fausses, mais douces à la pensée. William Morris se tourne vers le passé, parce que, comme Rossetti, il ne se sent pas en communion d'idées avec le présent. Comme Rossetti, il se plait à errer dans un monde de sa propre création. Mais il ne joue personnellement aucun rôle dans les scènes qu'il évoque. Ses visions sont de vains mirages. Nos âmes ont besoin d'aliment, dussent-elles se repaître de leur propre tourment. William Morris impassible ou résigné est presque un étranger pour le lecteur. Admirable ouvrier d'art, il nous procure des satisfactions d'ordre intellectuel, mais il est aussi éloigné de nous que cette île chimérique qu'il entrevoit à travers la brume d'un passé mort. Les conceptions de Rossetti, au contraire, demeurent toujours en deçà de notre rayon visuel, grâce à la netteté du trait descriptif, grâce à la magie de son style, grâce à la somptuosité de son coloris, grâce enfin aux mouvements d'une sensibilité toujours vibrante et d'un sens esthétique

toujours en émoi devant les splendeurs du monde surnaturel dont la suprême expression est Dieu et les merveilles de la création résumées en la Femme.

Rossetti vivait avec trop d'intensité pour s'intéresser à de vagues abstractions. Il avait trop souffert pour rester sourd à la voix plaintive de l'humanité. Il savait que nous ne pouvons échapper aux douloureuses contingences de la vie. En vérité, quoi de plus pathétique que l'accent des ballades ? Quoi de plus pénétrant, malgré l'excessive recherche du style que nous avons signalée, que la note de ses poèmes lyriques, des sonnets de *The House of Life* ? Dans les poèmes symboliques *Love's Nocturn*, *The Stream's Secret*, que de passion s'échappe par intervalles en cris qui disent toute la douleur du poète ! Que de pitié, d'émotion vraie sont contenues dans *Jenny*, ce poème d'une immortelle actualité ! L'auteur y met en parallèle l'amère destinée d'une ballerine que rien n'a protégée contre une défaillance charnelle et le sort heureux qui attend une jeune fille du monde, comme elle, insouciante et frivole, mais défendue contre la chute par les circonstances dans lesquelles elle se trouve. Que de tendresse enfin dans mainte des œuvres picturales de Rossetti, dans *Carlisle Tower*, dans *Francesca da Rimini*, dans *King René's Honeymoon* entre autres !

Ce qu'affirment les poètes italiens, les troubadours et, après eux, Dante Gabriel, c'est que l'amour est un sentiment d'essence divine auxquels tous les autres sentiments sont subordonnés. Aucune affection de l'âme ne saurait prévaloir contre la toute-puissance de l'amour. Cette théorie repose sur le fond même de notre nature. Elle répond à nos plus chères, à nos plus légitimes aspirations. C'est l'expression d'une éternelle vérité morale. L'amour, pur de tout alliage, toujours jeune, toujours fort, toujours triomphant est, pour Rossetti, à l'abri du fléau de la mort. S'il était permis de dégager une leçon du poème

de la Damoiselle Élue, pourtant si artistiquement désintéressé, nous dirions que l'amour est la loi suprême que, dans ses aspirations vers la félicité infinie, comme dans sa recherche du bonheur terrestre, l'humanité tout entière doit avoir à jamais pour guide. Cette loi même avait constamment dirigé la vie de Dante et des poètes de l'Italie médiévale.

Nous ne saurions mieux conclure qu'en rapportant certaines paroles déplorant la mort de Rossetti et où se trouvent résumées nos observations sur la nature de son génie :

« Je ne puis passer à des sujets moins importants sans faire allusion à la perte, au cours de l'année, de deux très remarquables artistes qui n'eurent pas de place dans notre bercail. L'un était John Linnell, etc... etc... L'autre était un homme étrangement intéressant qui, vivant dans une réclusion presque jalouse à l'égard du monde en général, exerça néanmoins à une époque de sa vie une influence considérable dans le domaine de l'Art et de la Poésie. Mystique par tempérament et par droit de naissance, imprégné en outre de la littérature italienne de l'âge mystique, il produisit des œuvres littéraires et artistiques pleines de ferveur et singulièrement fascinantes qui lui valurent, de la part de ceux qui goûtèrent son intimité, une admiration, un culte d'une rare profondeur. Un tel homme ne pouvait quitter ce monde sans attirer notre attention et je suis heureux de penser que, dans ces murs mêmes, le public verra, l'hiver prochain, un choix des œuvres de ces artistes que l'Académie ne compta pas parmi ses membres. »

Pareil éloge acquérait une valeur toute spéciale de la personnalité même de celui qui le prononçait. Il sortait en effet de la bouche de Sir Frederick Leighton, président de l'Académie Royale dont Rossetti avait si vivement attaqué les tendances et l'esprit. Cet hommage rendu à la mémoire de notre poète-peintre marquait le triomphe définitif de sa cause. Il résume bien

les traits de la physionomie de Rossetti dans la voix duquel saint François d'Assise et le Grand Florentin, malgré certaines notes discordantes, reconnaîtraient le son de leur propre voix. Se rendant compte des circonstances de temps et de milieu qui fatalement devaient porter atteinte à sa nature foncière, ils useraient d'indulgence à son égard. Tout en déplorant l'inconsistance de ses croyances religieuses et la fragilité de sa loi morale, ils le considéreraient et l'aimeraient comme un disciple égaré, pour ainsi dire, sur une terre étrangère et lointaine.

TABLE DES MATIÈRES

I

Pages

En quoi le romantisme de Dante Gabriel Rossetti se différencie du romantisme de ses prédécesseurs et de ses contemporains..... 13

II

Enfance de D. G. Rossetti. Son père, le professeur Gabriele Rossetti. Saint François d'Assise..... 18

III

L'Idéalisme dans la littérature italienne. L'idéalisme dans les œuvres poétiques de Rossetti. Le culte de la Vierge Marie, suprême expression de l'amour de la Femme..... 30

IV

Le Réalisme dans la littérature italienne. Le Réalisme dans les œuvres poétiques de Rossetti..... 43

V

L'Idéalisme et le Réalisme dans l'art des Primitifs italiens..... 55

VI

Pages

Rossetti, peintre, réagit contre les procédés en usage dans le monde artistique de son temps. *The Germ.* La Confrérie des Préraphaélites..... 60

VII

Sujets que Rossetti emprunte à la littérature. L'Idéalisme dans les tableaux de Rossetti..... 65

VIII

Le réalisme de Rossetti peintre..... 71

IX

Le symbolisme de Rossetti..... 77

X

Étude de l'homme chez Rossetti. Caractères de son sentiment religieux. L'amour de la Beauté chez Rossetti.. 82

XI

Ce que Rossetti doit à la littérature allemande. Épreuves subies par Rossetti au cours de sa vie..... 103

XII

L'influence des poètes italiens sur le style de Rossetti. Valeur comparée des œuvres poétiques et des œuvres picturales du peintre-poète..... 116

XIII

Influence de Rossetti. Le rôle de l'art dans la vie..... 131

TABLE DES ILLUSTRATIONS

	En face de la page
PORTRAIT DE ROSSETTI PAR LUI-MÊME	*(Frontispice)*
THE GIRLHOOD OF MARY VIRGIN (1849)	25
ECCE ANCILLA DOMINI (1850)	40
HOW THEY MET THEMSELVES *(Encre*, 1860)	65
BEATA BEATRIX (1863)	72
THE BELOVED (1865-6)	97
ASTARTE SYRIACA (1876-7)	104
THE DAY DREAM (1879)	129

NOTA. — *Les reproductions de tableaux que nous avons insérée dans cet ouvrage sont disposées dans l'ordre chronologique. Elles présentent les traits les plus caractéristiques de Rossetti-peintre. Elles marquent, autant que cela est possible, les étapes de son évolution artistique. Dans notre choix, nous n'avons pas été uniquement guidés par la préoccupation de ne montrer que les qualités de Rossetti.*

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART

OF 218 (59

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01717 3341

12 FRANCS.